
BACHELORARBEIT

Claudiu Mark Draghici

**Improvisationstheater –
Spezifische Analyse zur Theorie unter
Hervorhebung der Gattung Theatersport
und Entwicklung eines Workshops**

2015

BACHELORARBEIT

Improvisationstheater – Spezifische Analyse zur Theorie unter Hervorhebung der Gattung Theatersport und Entwicklung eines Workshops

Autor:
Claudiu Mark Draghici

Studiengang:
Angewandte Medien – Media Acting & Rhetorik

Seminargruppe:
AM10wM3-B

Erstprüfer:
Prof. Dr. Detlef Gwosc

Zweitprüfer:
Ulrike Dobelstein-Lütke

Einreichung:
Mittweida, Februar 2015

BACHELOR THESIS

Improvisational theatre - specific analysis of the theory in special regard to the genre of „theatre sports“ and the development of a workshop

author:
Claudiu Mark Draghici

course of studies:
Angewandte Medien – Media Acting & Rhetorik

seminar group:
AM10wM3-B

first examiner:
Prof. Dr. Detlef Gwosc

second examiner:
Ulrike Dobelstein-Lütke

submission:
Mittweida, February 2015

Bibliografische Angaben:

Draghici, Claudiu Mark:

Improvisationstheater -

Spezifische Analyse zur Theorie unter Hervorhebung der Gattung „Theatersport“ und Entwicklung eines Workshops

Improvisational theatre – specific analysis of the theory in special regard to the genre of “theatre sports” and the development of a workshop

2015 - 121 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2015

Abstract

In der vorliegenden Bachelorarbeit wird sich mit dem Thema Improvisationstheater aus theaterwissenschaftlicher Perspektive beschäftigt. Hierfür werden die Faktoren „Wesen der Improvisation“, „Geschichte“ und „Theorie“ herangezogen. Anschließend findet eine Analyse der Gattung „Theatersport“ statt. Darauf aufbauend, wird in dieser Arbeit zudem ein Improvisationsworkshop entwickelt und vorgestellt.

Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	IV
Abbildungsverzeichnis.....	VIII
Tabellenverzeichnis.....	IX
1 Einleitung.....	1
2 Improvisation.....	3
2.1 Das Wesen der Improvisation.....	4
2.1.1 Handlungsmöglichkeiten und Struktur der Improvisation.....	4
2.1.2 Unvorhergesehenes und Spontanität.....	6
2.1.3 Sinnliche Wahrnehmung und Assoziationen.....	8
2.1.4 Status in zwischenmenschlichen Beziehungen.....	9
2.1.5 Fazit "Das Wesen der Improvisation"	10
2.2 Eingrenzung des Gegenstandes.....	11
2.2.1 Begriffserklärungen.....	11
2.2.2 Einsatzgebiete der Improvisation.....	12
2.2.3 Teil- und Vollimprovisation.....	13
2.2.4 Der Begriff der Prämeditation.....	15
2.2.5 Wahrnehmung der Improvisation.....	18
2.2.6 Fazit "Eingrenzung des Gegenstandes"	20
2.3 Definition von Improvisationstheater	20
2.3.1 Etymologie.....	21
2.3.2 Gängige Definitionen.....	22
2.3.3 Baukasten der Improvisation.....	24
3 Geschichte des Improvisationstheaters.....	26
3.1 Improvisation im Wandel der Zeit	26
3.2 Improvisation im 20. Jahrhundert.....	29
3.3 Improvisationstheater in Deutschland.....	31
3.4 Fazit "Geschichte der Improvisation"	32
4 Zur Theorie des Improvisationstheaters	32
4.1 Theoretiker des Improvisationstheaters	32
4.1.1 Jacob Levy Moreno.....	33

4.1.2	Viola Spolin	36
4.1.3	Keith Johnstone.....	39
4.2	Der Begriff der Performativität	44
4.2.1	Leibliche Ko-Präsenz.....	46
4.2.2	Materialität.....	47
4.3	Theorie der Aufführung	55
4.4	Fazit "Theorie Improvisationstheater"	57
5	Theatersport	59
5.1	Geschichte des Theatersports	60
5.2	Regeln und Formen des Theatersports.....	61
5.2.1	Theatersport als Gewöhnungsobjekt.....	62
5.2.2	Theatersport als Unterhaltungstheater.....	63
5.2.3	Charakter des Theatersports	64
5.2.4	Systeme der Bewertung	67
5.3	Elemente des Theatersports.....	69
5.3.1	Die Zuschauer.....	69
5.3.2	Der Moderator	72
5.3.3	Die Spieler.....	74
5.3.4	Fazit "Theatersport"	77
6	Workshop "Spiel mit mir"	77
6.1	Intentionen des Workshops.....	78
6.1.1	Ziele des Workshops.....	78
6.1.2	Aufbau des Workshops.....	78
6.2	Spieltheorie Theatersport.....	80
6.2.1	Identifikation oder Kreation?.....	80
6.2.2	Typen von Improvisierer	81
6.3	Theorie Workshop	82
6.3.1	Kategorien – Phase I.....	83
6.3.2	Zehn Grundregeln des Theatersports – Phase II.....	87
6.3.3	Dramaturgische Grundbegriffe – Phase III.....	101
6.3.4	Verbote des Theatersports	104
6.4	Praxis Workshop	105
6.5	Fazit Workshop.....	106
7	Zusammenfassende Erkenntnis.....	106

Literaturverzeichnis.....	XI
----------------------------------	-----------

Eigenständigkeitserklärung.....	XII
--	------------

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Schema zu den Handlungsmöglichkeiten der Improvisation.....	5
Abbildung 2: Beispiel einer Assoziationskette.....	9
Abbildung 3: Darstellung eines "Baukastens" der Improvisation.....	25
Abbildung 4: Morenos Vorstellung einer Bühne des Stegreiftheaters.....	49
Abbildung 5: Theatersportkleidung am Beispiel der Improgruppe „Das Elbe vom Ei“. .	52
Abbildung 6: Publikumsbewertung am Beispiel der Improgruppe „Das Elbe vom Ei“ . .	68
Abbildung 7: Theatersportpublikum am Beispiel der Improgruppe „Das Elbe vom Ei“.71	
Abbildung 8: Warm-Up am Beispiel der Improgruppe „Das Elbe vom Ei".....	73
Abbildung 9: Improvisationsspieler am Beispiel der Improgruppe „Das Elbe vom Ei“. .	76

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Einteilung in Voll-und Teilimprovisation	14
Tabelle 2: Schema zur Erfassung des Grades der Improvisation	16
Tabelle 3: Ablaufprozess eines Theatersportabends	66
Tabelle 4: Trainingsübungen „Warm-Up“.....	84
Tabelle 5: Trainingsübungen „Konzentration“	85
Tabelle 6: Trainingsübungen „Raumwahrnehmung“	85
Tabelle 7: Trainingsübungen „Zusammenarbeit“.....	86
Tabelle 8: Trainingsübungen „Erzählen“	86
Tabelle 9: Trainingsübungen „Figur“	87
Tabelle 10: Trainingsübungen „Status“	87
Tabelle 11: Übungen und Spiele zum Thema „Ja sagen“.....	90
Tabelle 12: Übungen und Spiele zum Thema „Zusammenarbeit“.....	91
Tabelle 13: Übungen und Spiele zum Thema „Spontanität“	92
Tabelle 14: Übungen und Spiele zum Thema „Kreativität“	93
Tabelle 15: Übungen und Spiele zum Thema „Austausch von Ideen“.....	93
Tabelle 16: Übungen und Spiele zum Thema „Präsenz“.....	94
Tabelle 17: Übungen und Spiele zum Thema „Fokus halten“.....	94
Tabelle 18: Trainingsübungen „Wiedereinführung“.....	96
Tabelle 19: Übungen und Spiele zum Thema „Konflikte“.....	97
Tabelle 20: Übungen und Spiele zum Thema „Dramatik“.....	98
Tabelle 21: physische Kennzeichen des „Statusextrems“	99
Tabelle 22: Übungen und Spiele zum Thema „Status“.....	100

Tabelle 23: Beispiele für Verbote im Theatersport	105
---	-----

1 Einleitung

Die Kunst des Improvisationstheaters ist so alt wie das Theater selbst. Ursprünge lassen sich bis ins antike Griechenland zurückverfolgen.¹ Wenn Schauspieler zusammen kamen um eine Aufführung vorzubereiten, dann wurde auch improvisiert. Allein schon deshalb, um verschiedene Spielweisen, Varianten und Darstellungsformen einer Szene zu erkunden. Im 16. Jahrhundert entstand in Italien die *Comedia dell' arte*² und führte im 17. Jahrhundert zum Höhepunkt des professionellen Improvisationstheaters. Jedoch trat die Improvisation mit der Entwicklung einer klassischen Theatertradition in den Hintergrund. Im bürgerlichen Theater des 18. und 19. Jahrhundert verschwand sie sogar ganz.³ Erst im 20. Jahrhundert wurde die Kunst des Improvisierens neu entdeckt. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts verbreitete sich der Theatersport und das Improvisationstheater schließlich global.

Laut Duden bedeutet „improvisieren“, ohne Vorbereitung zu handeln, bzw. etwas ohne Vorbereitung herzustellen. Diese vereinfachte Definition hilft zu verstehen, dass jeder Mensch jeden Tag mehr als nur einmal improvisiert. Improvisation ist ein fester Bestandteil des Alltags eines jeden Menschen. Sie ist jedoch noch viel mehr als nur eine Begleiterscheinung, sie ist eine eigenständige Theaterform. Das Improvisationstheater ist sogar einer der größten Theaterbewegungen der letzten Jahre. Vor allem der „Theatersport“ sorgt in Deutschland und der ganzen Welt für großes Aufsehen und hat sich mittlerweile zur populärsten Form des Improvisationstheaters entwickelt.⁴ Theatersport, also Improvisation als eigenständige Show vor dem Publikum. Und der Theatersport boomt, weil es sich um eine völlig neue Art von Theater handelt, in der Interaktivität direkt live erlebt werden kann. Er ist eine andere Möglichkeit, sich dem Medium Theater zu nähern, außer über Texte. Trotz der Erfolge und der Tatsache, dass Professionalisierung und Kommerzialisierung in der Improvisationsszene seit einiger Zeit angekommen sind, ist diese Theaterform allerdings noch sehr unbekannt und wird in der klassischen Theaterlandschaft nicht richtig wahrgenommen.⁵ Auch im allgemeinen Bewusst-

¹ vgl. Wasserfall 2013: 4.

² Form der italienischen Volkskomödie des 16. bis 18. Jahrhunderts, die als prägend für die Entwicklung der Improvisation gilt

³ vgl. Wasserfall 2013: 4.

⁴ vgl. Andersen 1996: 7ff.

⁵ vgl. Lösel 2006: 7.

sein der Menschen ist das Improvisationstheater ein noch sehr unbekanntes Konstrukt. In der vorliegenden Untersuchung soll der Theatersport zum Forschungsgegenstand gemacht werden, um die Wichtigkeit des Gebietes herauszustellen. Dabei wird auf die Frage eingegangen, wie Theatersport entstanden ist und wie er sich bis heute entwickelt hat. Da sich der hier zu untersuchende Gegenstand „Theatersport“ aus dem „Improvisationstheater“ konstruiert hat, ist es erforderlich, sich zunächst mit einer Analyse dieser Theaterbewegung zu beschäftigen. Was genau ist das Improvisationstheater und wie unterscheidet es sich vom „normalen“ Theaterverständnis?

„Improvisationstheater ist, wenn man in einem voll besetzten Saal auf die Bühne geht, ohne vorher zu wissen, was dort geschehen wird. Die Spontanität und Kreativität der Spieler sind die Grundlage, auf der immer wieder ungewöhnliche Geschichten vor den Augen der Zuschauer neu gefunden werden.“⁶

Diesen Ansätzen des Moderators und aktiven Improvisationsspieler Roland Trescher soll in dieser Arbeit nachgegangen werden. Demzufolge arbeitet diese Untersuchung die wesentlichen Faktoren zum Thema Improvisationstheater heraus, wobei im besonderen Maße auf die Theorie des Improvisationstheaters aus theaterwissenschaftlicher Perspektive eingegangen wird. Zunächst wird allerdings ein Blick auf das Wesen der Improvisation geworfen, um eine Eingrenzung des Gebietes zu definieren. Weitere Schritte behandeln anschließend den Ursprung des Improvisationstheaters, indem dessen Geschichte untersucht wird. Darauf aufgebaut wird sich auf die Gattung Theatersport und deren Elemente und Theorie konzentriert. Das Ziel dieser Arbeit ist die Entwicklung eines eigenständigen Improvisationsworkshops. Somit bildet sich die Forschungsfrage, welche Ansätze und welche Struktur ein solcher selbst entwickelter Workshop für Improvisation haben kann. Dazu wird die Beschreibung des Workshops in dieser Arbeit in „Theorie“ und „Praxis“ aufgeteilt. Zum Schluss wird ein abschließendes Fazit gezogen, die Untersuchungsergebnisse der Arbeit zusammengefasst und ein Ausblick in die Zukunft des Forschungsstands „Improvisationstheater“ gewagt.

Letztendlich spricht sich die vorliegende Arbeit auch einen Aufklärungscharakter zu. Sie richtet sich zu gleichen Teilen an Improvisationslaien, die mit dem Thema noch nicht in Berührung gekommen sind, als auch an Improvisationskenner, die sich analytischer mit der Thematik auseinandersetzen möchten.

6 Andersen 1996: 7.

2 Improvisation

„Impro begibt sich in einen Kontrast zu einer immer perfekter werdender Kunstwelt.“⁷

Diese Aussage von Gunter Lösel, einem der Pioniere des deutschen Improvisationstheaters, belegt den großen Reiz der Improvisation, zeigt aber auch ein Problem. Denn während in der Welt der Musik die Improvisation als hohe Kunst anerkannt wird, ist das im Bereich Theater leider noch nicht der Fall. Ein Grund dafür ist der Mangel an Reflexion und verständlichen Begriffen.⁸ Ein weitere Ursache ist die Tatsache, dass Improvisation nicht dem vorgegebenem Bild einer perfekten Theaterlandschaft entspricht. Improvisation ist unberechenbar. Improvisation ist oftmals nicht zu kontrollieren. Alles kann passieren. Ein Fakt, der vor allem im Bereich Theater oft nicht auf Zustimmung trifft, da im klassischen Theater auf eine Kontrolle des Geschehens Wert gelegt wird. Dabei gehören Improvisationselemente überall mit auf die Bühne, sei es in Schauspielschulen als Teil der Ausbildung oder in großen Theaterhäusern als Teil des Probenprozesses. Improvisation lässt sich aber auch vor Publikum zeigen. So wird Improvisation zum Improvisationstheater. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird oftmals der weltweit anerkannte und verbreitete Begriff „Improtheater“ als Synonym für „Improvisationstheater“ verwendet.⁹ In diesen Begriff fließen die britisch-kanadische und die amerikanische Improvisationsschulen zusammen. Dies wird im späteren Verlauf der Arbeit noch näher erläutert.

Doch was genau ist Improvisation? Was bedeutet es zu „improvisieren“? Ab wann darf man überhaupt von „Improvisation“ sprechen? Der Duden bringt das Wort „Improvisation“ mit einer dargestellten Handlung in Verbindung. Wird der Begriff nun auf Handlung allgemein ausgeweitet, so sind alle Menschen in gewisser Weise Improvisationskünstler des Alltags. Täglich schöpft der Mensch aus einer Fülle von Entscheidungsmöglichkeiten, die seinem Handeln zugrunde liegen. Und nicht selten sind die Wege und Einflussfaktoren, die zu einer Entscheidung führen, unterbewusst angelegt. Um herauszufinden, wieso das so ist und was letztendlich zu diesem Verhalten geführt hat, wird im folgenden Kapitel das „Wesen der Improvisation“ untersucht, bevor die Thematik des Improvisationstheaters dahingehend begutachtet wird, eine Eingrenzung des Gebietes

⁷ vgl. Lösel 2006: 42.

⁸ vgl. ebd., 7.

⁹ vgl. Lösel 2013: 37.

zu ermöglichen. Zuletzt wird dann in diesem Kapitel durch eine Untersuchung der gängigsten Definitionen ein „Baukasten der Improvisation“ erstellt.

2.1 Das Wesen der Improvisation

Dieses Unterkapitel soll nicht nur das Wesen der Improvisation beschreiben und verdeutlichen, sondern auch aufzeigen, dass Improvisation in der Natur des Menschen angelegt ist. Wie Dörger und Nickel in Ihrem Buch *Improvisationstheater – Das Publikum als Autor* beschreiben, war auch schon Aristoteles dieser Meinung, dessen anthropologische Aussage besagt, dass auch das Wesen des Urtheaters weitgehend durch Impro bestimmt ist.¹⁰

2.1.1 Handlungsmöglichkeiten und Struktur der Improvisation

Für Aristoteles waren die Ursachen für die Entstehung von Theater und erste improvisatorische Nachahmungen in Dichtung, Musik, Tanz, Theater und den bildenden Künsten anthropologisch, in der Natur des Menschen begründet. Denn erstens ist das „Nachahmen“ den Menschen angeboren und zweitens freuen sich alle Menschen über Nachahmung. Diese These wird vielfach bestätigt.¹¹ Es gilt als allgemein anerkannt, dass nicht nur frühe Formen von Theater und Alltagsunterhaltung aus der Improvisation entstanden sind, sondern auch die Entstehung des menschlichen Verhaltens auf Improvisation zurückzuführen ist. Zu Urzeiten, als die Vorfahren des Menschen sich aufrichteten, sahen sie die Welt plötzlich aus einer anderen Perspektive und mussten improvisieren. Sie mussten Verhaltensweisen lernen, zum Beispiel über „Mimesis“¹² und sich gegenseitig nachahmen. Sie mussten neue Gewohnheiten bilden, dadurch lernten die zu „planen“. Situationen und deren Konsequenzen also im Vorhinein zu bedenken und mögliche Handlungen vorzubereiten. Diese anthropologische Notwendigkeit besteht bis heute und führt zu einem Verlernen der Improvisation. Doch immer wieder begegnen Menschen Situationen, in denen sie darauf angewiesen sind zu improvisieren. Daraus ergeben sich verschiedene Handlungsmöglichkeiten der Improvisation¹³. Entweder wird sofort improvisiert, d.h. in der Situation wird das erlernte Hand-

¹⁰ vgl. Dörger & Nickel 2008: 13.

¹¹ vgl. ebd.

¹² Mimesis ist die Fähigkeit, mittels einer körperlichen Geste eine Wirkung zu erzielen.

¹³ vgl. Dörger & Nickel 2008: 14.

lungsrepertoire¹⁴ aktiviert und der Situation angepasst oder es werden überraschend neue Handlungsmöglichkeiten gefunden und angewendet. Der Mensch kann sich aber auch aus der Situation zurückziehen, soweit diese das erlaubt, und unbelastet und außerhalb der Situation improvisieren, d.h. beispielsweise im Kopf in die Zukunft hinein handeln, planen und Alternativen entwickeln oder körperlich mit Leib und Seele voraus denken, sich fiktiv und spielerisch in eine neue Situation hineinbegeben und darin agieren, improvisieren, sich ausprobieren. Unabhängig für welche Handlungsmöglichkeit sich entschieden wird, sie führen alle zum Ergebnis der Improvisation. Folgendes Schema¹⁵ soll das verdeutlichen:

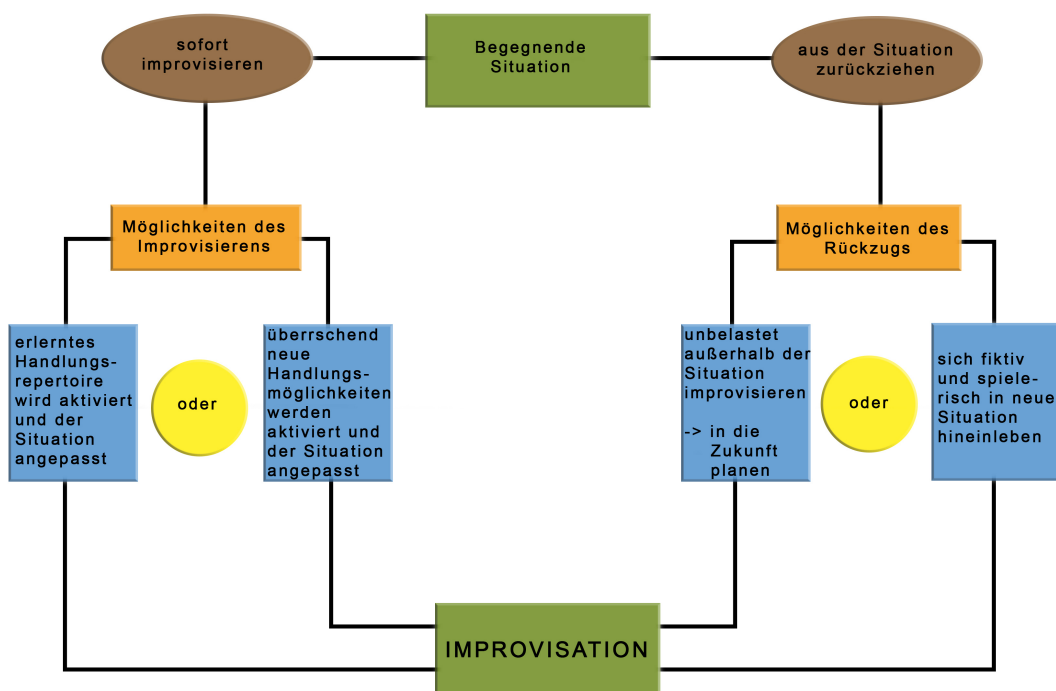


Abbildung 1: Schema zu den Handlungsmöglichkeiten der Improvisation

Wie dieses Schema zusätzlich aufzeigt, kann nicht nur das Ergebnis einer Handlung als Improvisation bezeichnet werden, vielmehr ist auch schon die Handlung selbst eine Improvisation. Aus diesen Handlungsmöglichkeiten der Improvisation, haben Dörger und Nickel eine „Struktur alltäglicher Improvisation“ abgeleitet, in dem sie aufzeigen,

¹⁴ vgl. Kapitel 2.1.2

¹⁵ eigene Darstellung basierend auf Dörger & Nickel.

dass alltägliche Improvisation eine deutliche Phasenstruktur¹⁶ aufweist, die sich in folgende Punkte unterteilen lässt:

1 Erkennen der Situation

2a Aussteigen aus der Situation und Rückzug zur Planung oder

2b Griff zur Gewohnheit (Nachahmung) oder

2c improvisiertes Handeln in der Situationen oder

2d Flucht aus der Situation.

Auf die Handlungsweise 2a kann folgen

3 Rückkehr in die Situation und Ausführung der zuvor geplanten Handlung.

In diesem Abschnitt kann Planung also als „*bewusstes Improvisieren in Situationen mit reduziertem Handlungsdruck*“¹⁷ verstanden werden. Auf Situationen mit akutem Handlungsdruck, die sich durch unvorhergesehene und spontane Aktionen auszeichnen, soll im nächsten Unterkapitel Bezug genommen werden.

2.1.2 Unvorhergesehenes und Spontanität

Das Wesen der Improvisation besteht im Grunde darin, sich die ungeplanten und spontanen Aspekte des Lebens zunutze zu machen. Denn die wahren Überraschungen und Herausforderungen des Lebens stecken im Unvorhergesehenen. Das bedeutet jedoch nicht, dass der Mensch nichts mehr planen und den ganzen Tag ins Ungewisse stolpern soll. Routine kann durchaus auch Vorteile bringen. Vielmehr kann damit gemeint sein, dass in der Begegnung mit dem Unvorhergesehenen neue Erkenntnisse und unbekannte Handlungsmöglichkeiten stecken. Und wenn der Mensch diesem „Unvorhergesehenen“ begegnet, dann wird das bis dahin Erlernte auf die Probe gestellt. Man ist darauf angewiesen zu improvisieren.¹⁸

Die erste Erkenntnis ist also, dass der Mensch Erfahrungen sammeln muss, um improvisieren zu können. Der Mensch muss Erfahrungen machen, um die Welt um sich überhaupt begreifen zu können. Ein Baby steckt sich zum Beispiel ein Bauklotz in den

¹⁶ vgl. Dörger & Nickel 2008: 14f.

¹⁷ ebd. 15.

¹⁸ vgl. Masemann & Messer 2009: 21.

Mund. Erst viele Jahre später kann er diese Empfindung beim Namen nennen. Der Mensch lernt natürlich viel durch seine Eltern und seine Umgebung, aber letztendlich muss er seine Erfahrungen durch „Tun im Moment“ entdecken. Erkenntnis Nummer zwei kann also lauten, Improvisation ist „Tun im Moment“.¹⁹

Die meisten Entdeckungen und Erfahrungen, die ein Mensch im Laufe seines Lebens macht, entstehen dabei aus Versehen; sie lassen sich also nicht lenken. Auch bei der Improvisation lässt sich schwer etwas lenken. Improvisation ist nicht nur Begabung, es ist ein Vertrauen in die eigene Sicherheit. Die dritte Erkenntnis ist, dass für Improvisation eine persönliche Selbstsicherheit notwendig ist, die weg von der Komfortzone des Menschen geht, die von Versicherungen und Absicherungen bestimmt ist.²⁰

Der Mut zum Scheitern muss geweckt werden. Ein Mut, der Stolpern auch ohne diese Absicherungen zulässt. Kinder lernen auch durch Stolpern und Hinfallen, wie man richtig geht. Je älter ein Mensch aber wird, desto ungeübter wird er im Stolpern, auch im übertragenen Sinne. Der Ansatz, den Mut zum Scheitern zu entwickeln, wird im Workshop-Teil dieser Arbeit noch näher beleuchtet.

Eine vierte Erkenntnis ist also, dass der Mensch zu viel plant. Erst wenn dieser Sicherheitsanker „Planung“ wegfällt, kommen Momente von tiefer Hingabe an die eigene Intuition. Improvisation funktioniert nur durch Vertrauen in diese eigene Intuition. Man braucht den Mut auf Neues. Oder wie es der französische Schriftsteller Andre Gide (1869-1951) ausgedrückt hat:

„Man entdeckt keine neuen Erdteile, ohne den Mut zu haben, alte Küsten aus den Augen zu verlieren.“²¹

Erst wenn man sich traut im Ungewissen zu baden, in der Gewissheit, dass die eigene Intuition das Kommando übernimmt, beginnt der Zustand des tatsächlichen Improvisierens. Impro ist also in erster Linie eine Sache der Einstellung. Zusätzlich hilft natürlich auch Begabung. Zusätzlich sind Fähigkeiten erlern- und trainierbar und im Zusammenspiel mit der eigenen Intuition ist es möglich, im „Hier und Jetzt“ zu reagieren, d.h. Spontanität zu entwickeln. Eine fünfte und für diese Arbeit sehr wichtige Erkenntnis ist also, dass für Improvisation Spontanität erforderlich ist. Für Viola Spolin, die als „Mutter der Improvisation“ gilt, ist Spontanität sogar einer der wichtigsten Aspekte. Sie sagt, dass Spontanität der Moment persönlicher Freiheit ist, in dem der Mensch mit der Rea-

¹⁹ vgl. Masemann & Messer 2009: 22.

²⁰ vgl. ebd.

²¹ ebd., 23.

lität konfrontiert wird. Nur durch die Spontanität funktioniert die Persönlichkeit des Menschen als organisches Ganzes. Sie ist der Zeitpunkt der Entdeckung, der Erfahrung und des kreativen Ausdrucks²². Diese Grundgedanken spielen im später beschriebenen Workshop eine wichtige Rolle.

2.1.3 Sinnliche Wahrnehmung und Assoziationen

Die sinnliche Wahrnehmung und Assoziationsfähigkeit ist ein zentrales Merkmal der Improvisation. Bestätigt wird diese Einschätzung durch die Pädagoginnen, Improspielerinnen und Ausbildungstrainerinnen Sandra Masemann und Barbara Messer in ihrem Buch *Improvisation und Storytelling in Training und Unterricht*.²³ Da in diesem Buch wichtige Ansätze erwähnt werden, die für den später vorgestellten Workshop elementar sind, wird sich hier des Öfteren darauf bezogen.

Ein Zitat des amerikanischen Professors Calvin M. Woodward besagt:

„Die Dinge, die wir wissen, sind nicht die Dinge, die wir gehört oder gelesen haben, vielmehr sind es die Dinge, die wir gelebt, erfahren und empfunden haben.“²⁴

Die Art und Weise, wie der Mensch Dinge erlebt, empfindet und erfährt hängt zum Großteil davon ab, wie die Sinne in ihrer Wahrnehmungsfähigkeit einem Menschen zur Verfügung stehen. Die Sinne sind der unmittelbare Zugang zur Außenwelt. Sei es der Geruch der Luft, das Gefühl etwas in der Hand zu haben oder ein bestimmter Geschmack auf der Zunge. Wenn der Mensch auf Sinneseindrücke zurückgreift, dann assoziiert er. Freie Assoziationen zeigen die vielfältigsten Gedanken, die unser Gehirn aus unseren Erfahrungen zu produzieren fähig ist. Es entsteht eine Assoziationskette.

Assoziationen entstehen also, wenn die Sinne angeregt werden. Bei der Improvisation ist es sehr wichtig, die Sinne jederzeit präsent und geschärft zu haben. Denn hierbei wird aus dem Fundus von Sinneseindrücken geschöpft, den der unmittelbare Moment schenkt. Ebenso geht es darum, die „Jetzt-Eindrücke“ mit früheren Erfahrungen und Sinneseindrücken zu verbinden. In der Improvisation wird auf Erlebtes und im Kopf Gespeichertes zurückgegriffen. Ein Beispiel einer Assoziationskette zeigt die folgende Abbildung:²⁵

²² vgl. Masemann & Messer 2009: 24.

²³ vgl. ebd., 38ff.

²⁴ ebd., 38.

²⁵ ebd., 39.

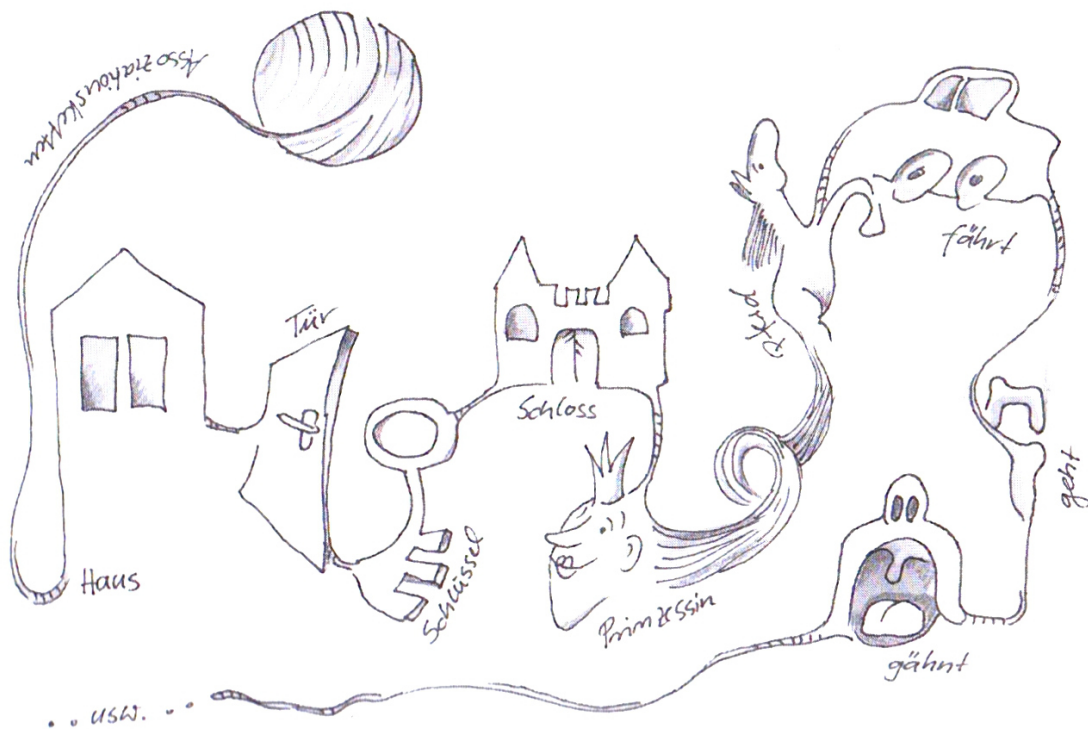


Abbildung 2: Beispiel einer Assoziationskette

Zusammenfassend lässt sich also sagen, je besser und sensibler die sinnliche Wahrnehmung ist, desto leichter fällt es, eine Vorstellung im Sinne einer Konstruktion tatsächlich zu entwickeln oder anders ausgedrückt, zu improvisieren. All das, die sinnliche Stärke, die Fantasie und die Assoziation macht Improvisationstheater eindrücklich, für den Akteur, wie für den Zuschauer.²⁶

2.1.4 Status in zwischenmenschlichen Beziehungen

Neben der sinnlichen Wahrnehmung und Assoziationsfähigkeit benennen Masemann und Messer auch den bewussten Einsatz von Status²⁷ in der zwischenmenschlichen Beziehung bzw. Begegnung als wichtiges Element für Improvisationstheater.²⁸ Ein hoher oder niedriger Status scheint ein Grundmuster der menschlichen Gesellschaft zu sein. Es gibt überall Reiche und Arme, Herrscher und Beherrschte, Ehrenwerte und Minderwertige. Die Menschen handeln stets in sozialen Rollen. Klassische soziale Rollen des Alltags sind zum Beispiel, Lehrer, Schüler, Arzt, Patient, Chef, Angestellter,

²⁶ vgl. Masemann & Messer 2009: 40.

²⁷ Als Status wird die soziale Rolle bezeichnet, die ein Mensch einnimmt. In der Theatersprache kann Status auch mit emotionaler oder körperlicher „Stärke“ assoziiert werden.

²⁸ vgl. Masemann & Messer 2009: 41.

Ehemann oder Ehefrau. Jeder einzelne Mensch erfüllt zumeist mehrere Rollen. So kann der Arzt gleichzeitig auch Chef und Ehemann sein. Der amerikanische Soziologe Erving Goffman stellte demzufolge fest, dass die Selbstdarstellung des Einzelnen ein notwendiges Element des menschlichen Lebens ist.²⁹ An der Selbstdarstellung hängt auch der Status. Mit diesem geht der Mensch durch die Welt. Keith Johnstone, der als Erfinder des modernen Improvisationstheaters gilt und auf den später noch eingegangen wird, behauptet sogar, dass jeder Tonfall und jede Bewegung einen gewissen Status vermitteln.³⁰ Seiner Meinung nach, lassen sich Konflikte als „Kampf um Status“ beschreiben. Bei der Improvisation sind Irritationen oder die übertriebene Betonung des Status ausschlaggebend und die Wurzel einer jeden guten Szene. Diese These wird im späteren Kapitel 6.3.1 noch näher verdeutlicht.

2.1.5 Fazit “Das Wesen der Improvisation”

Es wurde bisher festgestellt, dass der Mensch auf Mimesis angewiesen ist. Durch Nachahmungen hat der Mensch einen ersten Leitfaden für das Improvisieren bekommen. Improvisationen bedeuten zwar nicht einfach Nachahmung, sondern beziehen sich auf einen schöpferischen und kreativen Akt, nichtsdestotrotz wird in der traditionellen Gesellschaft „mimetisch“ gelernt. Deshalb ist in der gesamten hier vorliegenden Arbeit der Zusammenhang zwischen Spiel und Theater besonders wichtig.

Weiterhin wurden die verschiedenen Handlungsmöglichkeiten der Improvisation aufgezeigt, aus der sich eine allgemeine Struktur der alltäglichen Improvisation ziehen lässt. Es wurde erwähnt, dass Improvisation das Leben des Menschen bereichert und ein fester Bestandteil davon ist. Unvorhergesehenes und Spontanität sind die Grundzutaten einer jeden Improvisation. Um improvisieren zu können, muss der Mensch Erfahrungen sammeln. Zusätzlich sammelt der Mensch bei jeder Improvisation, sei sie bewusst oder unbewusst, weitere Erfahrung. Einfallsreichtum ist Begabung und kann erlernt und geübt werden, wichtiger allerdings ist die Tatsache, dass Improvisation eine Einstellungssache ist. Improvisation ist „Tun im Moment“, wofür eine persönliche Selbstsicherheit notwendig ist, die sich dadurch aufbauen kann, dass der Mensch sich traut weniger zu planen.

Zentrale Elemente des Improvisationstheaters sind auch die sinnliche Wahrnehmung und Assoziationsfähigkeit. Durch Sinne entstehen Assoziationen, durch Assoziationen

29 vgl. Masemann & Messer 2009: 43.

30 vgl. Johnstone 2008: 52., so auch Masemann & Messer 2009: 44.

entstehen Assoziationsketten. Diese werden zum Improvisieren gebraucht. Zusätzlich wurde festgestellt, dass jeder Mensch zu jeder Zeit in einer sozialen Rolle agiert, im sogenannten Status. Sprache und Bewegung des Menschen vermitteln einen gewissen Status, der bei der Improvisation von immenser Wichtigkeit ist.

2.2 Eingrenzung des Gegenstandes

Bevor in diesem Kapitel näher auf die verschiedenen Arten und Definitionen von Improvisation eingegangen wird, sollen zum besseren Verständnis zuerst ein paar Begriffe umrissen werden, die für die weiteren Darstellungen wichtig sind, im allgemeinen Sprachgebrauch aber entweder unbekannt sind oder nicht immer einheitlich gebraucht werden. Hilfreich dabei war die Aufzählung von Dagmar Dörger und Hans-Wolfgang Nickel in Ihrem Buch *Improvisationstheater – Das Publikum als Autor*.

2.2.1 Begriffserklärungen

Folgende Begriffe sind für den weiteren Verlauf dieser Arbeit von Wichtigkeit:³¹

Improvisieren: Zum jetzigen Zeitpunkt wird darunter das Handeln ohne Vorbereitung, das „Tun im Moment“ verstanden.

Improvisation: das Ergebnis des Improvisierens.

Szenische Improvisation: Improvisation als Vorbereitung in Theatern, bei Ausbildung von Schauspielern, bei Stückerarbeitungen oder als Spielform.

Improvisationstheater/Improtheater: spezifische Improvisationsveranstaltung vor Publikum, also die Aufführung einer Improvisation.

Mitspieltheater/Mitmachtheater: Theater unter spielerischer Beteiligung des Publikums.

Stegreifspiel: im Laien- und Schulspiel in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verwendete Bezeichnung für improvisierte Szenen.

Stegreiftheater: Aufführung des Stegreifspiels vor Publikum. Entspricht dem heutigen Improvisationstheater.

³¹ vgl. Dörger & Nickel 2008: 10.

2.2.2 Einsatzgebiete der Improvisation

Ein wichtiger Bezugspunkt für die vorliegende Arbeit ist die Dissertation des Psychologen und Improspielers Gunter Lösel,³² da sie für die weiteren Erkenntnisse dieser Untersuchung immense Bedeutung hat und mit den Ansichten, welche in dieser Arbeit vertreten werden, einhergeht.

Die Improvisation wird im Theater in vielseitigen Varianten und mit unterschiedlichen Schwerpunkten angewandt. Im Grunde aber, wird das Einsatzgebiet der Improvisation im Theater in drei Bereiche³³ gegliedert:

1. *Improvisation als Vorbereitung (Warm-Up bei Aufführungen sowie Methode des Schauspieltrainings).*
2. *Improvisation als Probemethode (Improvisation wird im Probenprozess mit dem Ziel eingesetzt am Ende wieder zu fixieren, d.h. wieder zu einer Inszenierung zu gelangen)*
3. *Improvisation als Aufführungstechnik und Theaterform (Improvisation als Mittel zur Hervorbringung einer Theateraufführung).*

Die vorliegende Arbeit widmet sich ausschließlich der ersten und dritten Anwendung von Improvisation im Theater, also dem Improtheater als eigene Theaterbewegung und als Übung für Schauspieler und Schauspielschüler. Da in dieser Arbeit kein Wert auf eine Improvisation zum Zweck einer Inszenierung gelegt wird, wird dieser Aspekt außen vor gelassen. Zur besseren Verständlichkeit soll hier der Unterschied zwischen inszenierendem und improvisierendem Theater verdeutlicht werden.

Inszenierendes Theater meint eine Aufführung so nah wie möglich an der Inszenierung, also dem Plan des Regisseurs, zu halten. Inszenierung und Aufführung sollen möglichst deckungsgleich sein. Der Prozess kann also als „inszenierungsorientiert“ betrachtet werden. Dieser Begriff wurde von dem Psychologen und Improvisationsspieler Gunter Lösel etabliert.³⁴ Dem entgegen steht der „aufführungsorientierte“ Prozess, das improvisierte Theater, bei dem es keine Inszenierung gibt oder diese nur eine untergeordnete Rolle einnimmt, welche sich nicht auf den Inhalt der Aufführung bezieht. Diese Form von Theater toleriert und vergrößert die Differenz zwischen Inszenierung und Aufführung und erhält die Hauptaufmerksamkeit dieser Arbeit. Es sei an dieser Stelle

³² Lösel 2013: 23 - 281.

³³ vgl. ebd., 23.

³⁴ vgl. ebd., 24f.

jedoch darauf hingewiesen, dass es eine Menge Mischformen gibt. Im inszenierenden Theater findet man immer auch ein wenig Improvisation und umgekehrt funktioniert das improvisierende Theater niemals ganz ohne inszenierte Elemente. Es existieren also viele Schattierungen und Übergänge, die aber zur Erläuterung der Thematik dieser Arbeit nicht im Fokus stehen und deswegen nicht weiter behandelt werden.

Es stellt sich allerdings die Frage, ab wann man von einer improvisierten Aufführung sprechen kann. Ein Versuch zur Beantwortung dieser Frage folgt im Kapitel *„Definition von Improvisation und Improvisationstheater“*. Zunächst soll aber das Problem der Teil- und Vollimprovisation erläutert werden.

2.2.3 Teil- und Vollimprovisation

Der deutsche Philologe Wolfram Ax weist darauf hin, dass bereits in der antiken Rhetorik zwischen Voll- und Teilimprovisation unterschieden wurde.³⁵ Alkidamas war ein griechischer Rhetoriker um 400 v. Chr. und unterschied drei verschiedene Stufen der Improvisation in der Rede, je nachdem, ob die Faktoren „Formulierung“, „Anordnung“ und „Inhalt“ improvisiert waren. Bezogen auf das Theater hat Gunter Lösel die Begriffe in „Dialog“, „Szenenfolge“ und „Inhalt“ des Stückes geändert und um die Faktoren „Bewegung“ und „Figur“ erweitert.³⁶ Er kommt also auf fünf inhaltliche Aspekte des Improvisationstheaters. Diese Einteilung ist kein „Theatergesetz“, es gibt sicherlich noch einige weitere Faktoren im Bereich „Theater“. Sie reicht allerdings für eine differenzierte Betrachtung aus und soll für die hier vollzogene Untersuchung herangezogen werden. Durch Lösels Einteilung³⁷ lassen sich fünf Stufen des Improvisierens feststellen. Die nachfolgende Tabelle, die an Lösels „Antike Rhetorik – Teilimprovisation versus Vollimprovisation“ angelehnt ist, soll dies verdeutlichen:

³⁵ vgl. Lösel 2013: 27.

³⁶ vgl. ebd., 27f.

³⁷ vgl. ebd., 27.

	Dialog improvisiert?	Szenenfolge improvisiert?	Inhalt improvisiert?	Bewegung improvisiert?	Figur improvisiert?
1. Stufe der Improvisation (Teilimprovisation)	ja	nein	nein	nein	nein
2. Stufe der Improvisation (Teilimprovisation)	ja	ja	nein	nein	nein
3. Stufe der Improvisation (Teilimprovisation)	ja	ja	ja	nein	nein
4. Stufe der Improvisation (Teilimprovisation)	ja	ja	ja	ja	nein
5. Stufe der Improvisation (Vollimprovisation)	ja	ja	ja	ja	ja

Tabelle 1: Einteilung in Voll- und Teilimprovisation

Es ist festzustellen, dass ein Theaterstück als teilimprovisiert betrachtet werden kann, sobald einer der Theaterfaktoren improvisiert ist. Sollten alle Theaterfaktoren improvisiert sein, und nur dann, ist von Vollimprovisation die Rede.

An dieser Stelle muss allerdings erwähnt werden, dass Vollimprovisation ein kaum realisierbares Konzept ist, da gewisse Teile einer Improvisation immer auf die ein oder andere Art vorab besprochen oder festgelegt werden. Doch ab wann weiß man, dass etwas improvisiert ist? Selbst mit dieser Einteilung ist es schwer zu bewerten, ob ein bestimmter Aspekt der Aufführung improvisiert ist oder nicht. Oftmals haben Schauspieler, auch im inszenierten Theater, die Freiheit, selbst zu entscheiden, wann sie welche Geste machen. Sie haben also die Freiheit zu improvisieren. Allerdings wird die Körpersprache im Wesentlichen immer vorgegeben. Dies schränkt die Improvisation wiederum ein. Deswegen ist neben der in der obigen Tabelle aufgeführten Tatsache, was improvisiert wird oder nicht, auch der Grad der Improvisation entscheidend, also inwiefern beziehungsweise wie weit improvisiert wird. Man kann auch vom Grad der Vorbereitung sprechen, der im nächsten Abschnitt näher beschrieben wird.

2.2.4 Der Begriff der Prämeditation

Das Lexikon versteht unter Prämeditation „das Vorausdenken“ bzw. „die Überlegung“. Im Theaterbereich kann damit der „Grad“ der Vorbereitung beschrieben werden. Die „Vorbereitung“ lässt sich erläutern als Zeit zwischen der Aufgabenstellung und der Durchführung.³⁸ Auch hier gibt es keine einheitliche Regelung und unterschiedliche Konventionen. Bei Moreno³⁹, den Compass Players⁴⁰ und im französischsprachigen Improtheater ist es üblich, dass sich die Spieler auf der Bühne absprechen und mehrere Minuten Vorbereitungszeit beanspruchen, bevor sie die Improvisation ausführen. Inwieweit dabei aber noch von einer Improvisation im üblichen Sinne gesprochen werden kann, darüber lässt sich wie gesagt streiten. In dieser Arbeit wird deswegen das in Deutschland und im englischsprachigem Raum gängige Improvisationsmodell dargestellt. Die Vorbereitungszeit wird hierbei auf ein Minimum reduziert oder es wird sogar komplett auf sie verzichtet. Es vergeht also kaum Zeit zwischen Aufgabenstellung und Durchführung. Zwischen Publikumsvorgabe und Beginn der Improvisation liegen nur wenige Sekunden. Auch wenn dieses Modell für die vorliegende Arbeit von zentraler Wichtigkeit ist, lässt sich nicht die Grundregel festsetzen, dass hierbei immer von „wahrer“ Improvisation die Rede ist.

Als Erkenntnis kann jedoch belegt werden, dass ein enger zeitlicher Zusammenhang zwischen Planung und Ausführung der Improvisation generell zugesprochen wird.⁴¹ „Vorausplanung“ und „Improvisation“ müssen sich allerdings nicht gegenüber stehen, sondern können als zwei parallel laufende und sich beeinflussende Prozesse angesehen werden. Lösel spricht in diesem Fall von Prämeditation und meint damit den Bereich zwischen „improvisiert“ und „inszeniert“. Improvisationsspieler gehen unabhängig davon, ob von Teil- oder Vollimprovisation die Rede ist, unter gar keinen Umständen komplett unvorbereitet auf die Bühne. Alles Vorbereitete, Abgesprochene und Antrainierte kann als Prämeditation bezeichnet werden. Vorbereitung im Sinne der Prämeditation besteht aber nicht darin, Texte oder Bewegungsabläufe zu lernen, sondern darin, eine Bereitschaft herzustellen, die von den Spielern im jeweiligen Moment auf der Bühne abgerufen werden kann. Automatismen abzurufen, die Schauspieler über einen langen Zeitraum antrainiert haben. Prämeditierte Verhaltensweisen werden angelegt, jedoch erst in der konkreten Aufführungssituation spontan abgerufen. Das Konzept der

38 vgl. Lösel 2013: 29.

39 Jacob Levy Moreno war der Begründer des Psychodramas. Vgl. Kapitel 4.1.1

40 1955 in Chicago gegründete Improvisationstheatergruppe, die als erste ihrer Art gilt.

41 vgl. Lösel 2013: 29f.

Prämeditation vermittelt daher also zwischen den Polen Improvisation und Inszenierung.⁴²

Dazu hat Lösel folgendes Schema⁴³ entwickelt:

improvisiert-----*prämeditiert*-----*inszeniert*

Es ist mit dem bereits erwähnten Schema *Einteilung in Voll- und Teilimprovisation* aus Tabelle 1 kombinierbar. Am Beispiel einer Theateraufführung der Hamburger Improvisationsgruppe „Das Elbe vom Ei“, auf die sich hier noch des Öfteren bezogen werden soll, sieht die Anwendung des Schemas⁴⁴ folgendermaßen aus:

	improvisiert-----prämeditiert-----inszeniert
Dialog	xxx
Szenenfolge	xxx
Inhalt	xxx
Bewegung	xxx
Figur	xxx

Tabelle 2: Schema zur Erfassung des Grades der Improvisation

Die drei Kreuze kennzeichnen eine Zugehörigkeit des Faktors zu dem jeweiligen Pol. Je weiter rechts die Kreuze stehen, umso weniger ist der Faktor improvisiert. Wie zu erkennen ist, sind Dialog, Inhalt und Bewegung bei dieser Form der Improvisation vollständig improvisiert. Die Faktoren „Szenenfolge“ und „Figuren“ unterliegen allerdings gewissen Absprachen. Die Szenenfolge ist durch den Rahmen der Aufführung weitgehend festgelegt, während ihr Inhalt frei bleibt. Es existieren vorab vereinbarte Figuren⁴⁵, wie der Moderator oder der Schiedsrichter.

⁴² vgl. Lösel 2013: 30.

⁴³ ebd., 31.

⁴⁴ eigene Darstellung basierend auf Lösel.

⁴⁵ vgl. Kapitel 5.3

Somit kann dieses Schema den Grad der Improvisation übersichtlich darstellen. Man spricht also nicht mehr vereinfacht von einer improvisierten Aufführung, sondern kann einzelne Teile einer Aufführung dahin gehend analysieren, wie stark sie improvisiert sind. Es gibt keinen einheitlichen Grad von Improvisation, sie kann nicht verallgemeinert werden. Es kommt immer darauf an, welche Faktoren man im Bezug auf Improvisation, beispielsweise in der *Commedia dell' arte* oder im Theatersport, betrachtet. Auf diese Behauptung, wird im späteren Verlauf dieser Arbeit⁴⁶ noch eingegangen.

Das Konzept der Prämeditation erweitert zudem den Untersuchungsfokus „Improvisation“. Vorbesprochenes und Antrainiertes gilt damit nicht mehr länger automatisch als nicht-improvisiert, sondern ist selbstverständlicher Teil improvisierender Produktionsprozesse. Diese Erkenntnis entspricht der Praxis des Improvisationstheaters laut Lösel weit mehr als eine idealisierende Suche nach einer „reinen“ oder „freien“ Improvisation.⁴⁷ Es sei hier aber auch darauf hingewiesen, dass das in diesem Abschnitt erstellte Schema auch Nachteile aufweist. Der erste Nachteil ist die Tatsache, dass es eine genaue Kenntnis über die Vorabsprachen und das Training der Schauspieler braucht, um das Schema anwenden zu können. Da diese Informationen aber nur den Gruppenmitgliedern selbst bekannt sind, ist eine allgemeine Anwendung sehr schwer. Der zweite Nachteil besteht darin, dass solch eine Einteilung, selbst bei erfolgreicher Anwendung, keine Aussage darüber macht, ob Improvisation das hauptsächliche Gestaltungsmerkmal einer Aufführung ist. Die Frage wird lediglich auf verschiedene Unterkategorien verlagert. Es wird also die Erkenntnis gewonnen, dass nicht nur die Produktionsseite des Improtheaters betrachtet werden darf, es muss auch die Rezeptionsseite herangezogen werden.⁴⁸ Dies soll im nächsten Abschnitt geschehen.

⁴⁶ vgl. Kapitel 3.1, so auch Kapitel 5.2.

⁴⁷ vgl. Lösel 2013: 32.

⁴⁸ vgl. ebd., 33.

2.2.5 Wahrnehmung der Improvisation

Eine wichtige Frage der Rezeption beim Improvisationstheater betrifft das Vorwissen der Zuschauer. Nämlich, ob diese wissen bzw. wissen sollen, dass es sich bei einer Aufführung um Improvisation handelt. Dazu haben sich zwei unterschiedliche Lager aufgetan. Die Einen sind der Meinung, die Produktionstechnik spiele keine Rolle für die Rezeption des Zuschauers. Es ist also belanglos, ob das Publikum weiß, dass die Schauspieler improvisieren oder nicht, da sie es zum Teil gar nicht glauben, dass auf der Bühne improvisiert wird. Keith Johnstone war beispielsweise ein Vertreter dieser Gruppe:

„... und soll ein Publikum seinen Standard senken, nur weil es kein Manuskript gibt? Schmeckt eine schlechte Mahlzeit vielleicht besser, wenn der Kellner sagt: 'Der Koch kennt keine Rezepte, er improvisiert!'? [...] Wie viele Vorschläge auch immer akzeptiert werden und wie [...] das Ergebnis sein mag, die Zuschauer glauben immer noch, die Szenen wären einstudiert. [...] Die Wahrheit ist, daß [!] die Leute sich amüsieren wollen, und es interessiert nur die Improvisierer, ob die Show improvisiert ist oder nicht.“⁴⁹

Das andere Lager ist der Meinung, dass die Worte „Dies ist improvisiert“ eine wesentliche Veränderung in der Rezeption des Publikums bewirke, man auf diesen Hinweis also nicht verzichten darf.⁵⁰ Erst durch diese Information kann eine Theateraufführung als Improvisationstheater gelten. Die Vertreter dieser Meinung, zu der auch Viola Spolin gehörte, gehen nicht davon aus, dass sich improvisiertes Theater mit Inszeniertem messen kann oder sollte, da beide nicht mit den selben Maßstäben beurteilt werden. Die Praxis gibt dieser Seite Recht. Kaum eine improvisierende Truppe verzichtet darauf, ihr Publikum auf die Improvisation aufmerksam zu machen. Selbst die Mitglieder der ersten Gattung, welche die Meinung vertreten, es spiele für die Rezeption keine Rolle, ob ein Stück improvisiert oder inszeniert sei, kündigen ihre Aufführungen zu meist als improvisiert an.⁵¹

⁴⁹ vgl. Johnstone 2014: 77.

⁵⁰ vgl. Lösel 2013: 33f.

⁵¹ vgl. ebd., 34.

Es ist also festzuhalten, dass in der Praxis der Information „Dies ist improvisiert“ trotz widersprüchlicher Theorien hohe Bedeutung beigemessen wird und durch zahlreiche Beispiele belegt werden kann. So schildert Lösel einen Versuch seines Kollegen Roland Trescher, der mit „Straßenimpro“ experimentiert hat.⁵² Mit seiner Improvisationsgruppe hat Trescher im ersten Teil des Experimentes versucht, auf der Straße zu improvisieren, ohne die Passanten darauf aufmerksam zu machen. Das „ahnungslose“ Publikum konnte allerdings nicht begreifen, was da vor sich ging und hat auf Grund dessen schnell das Interesse daran verloren. Erst durch die Zusatzinformation, dass das Gesehene improvisiert sei, erkannten die Zuschauer den Charakter der Aufführung, konnten eine Erwartung aufbauen und so am Geschehen Anteil nehmen.

Die Erwartungshaltung des Publikums ist ein wichtiger Punkt, der sich auf die Bewertung des Gesehenen auswirkt. Von einem inszeniertem Theaterstück in einem deutschen Schauspielhaus erwartet man im Vorfeld mehr als von einer Improshow auf einer kleinen Bühne. Die Erwartungshaltung ist also eine andere. Beim Improvisationstheater wirkt das Publikum mit und ist nicht nur stiller Beobachter. Es erlebt, dass sein Mitwirken tatsächlich Auswirkungen hat und durch seine Anwesenheit und Reaktionen die Aufführung in andere Bahnen lenken kann. Dieser Aspekt beeinflusst die Wahrnehmung des Zuschauers. Durch das Gefühl der Selbstwirksamkeit wird der Zuschauer phasenweise zum Mitwirkenden auf der Bühne, eine Position, die Lösel als „Kro-Kreation“⁵³ bezeichnet. Dieser Zustand macht eine distanzierte Bewertung des Zuschauers wie beim inszenierten Theater schwer, wenn nicht unmöglich. Deshalb sollte dem Improvisationstheater nicht insofern Unrecht getan werden, als dass man es auf die selbe Erwartungsebene wie inszeniertes Theater stellt. Improvisiertes Theater darf sich nicht mit Inszeniertem vergleichen und hat sich für eine erfolgreiche Betrachtung durch den Zuschauer als „improvisiert“ zu identifizieren. In der vorliegenden Arbeit wird daher die These vertreten, dass das Wissen des Zuschauers über die improvisierte Qualität des Bühnengeschehens von elementarer Bedeutung für das Improvisationstheater ist.

52 vgl. Lösel 2013: 34.

53 vgl. ebd.

2.2.6 Fazit “Eingrenzung des Gegenstandes”

Festgestellt und näher beschrieben wurden die verschiedenen Einsatzgebiete der Improvisation. Zudem wurde ein klarer Unterschied zwischen inszenierendem und improvisiertem Theater gezogen. Sobald ein Teil einer Theateraufführung als improvisiert gilt, kann von Teilimprovisation gesprochen werden. Vollimprovisation ist ein eher unrealistisches Konzept, da niemals alle Elemente einer Aufführung ohne Vorabsprachen funktionieren können. Während die Unterteilung in Teil- und Vollimprovisation eine Aussage darüber trifft, *welche* Faktoren einer Aufführung improvisiert sind, beschreibt die Prämeditation *inwiefern, wie weit, wie ausgeprägt* die jeweiligen Elemente improvisiert sind. Um die Wirkung von Improvisationstheaters zu analysieren, darf nicht nur die Produktionstechnik betrachtet werden, sondern auch die Rezeptionsbedingungen. Hierzu stellte sich die Frage, ab wann von Improvisationstheater gesprochen werden kann. Aufgrund vorhergehender Beschreibungen soll in dieser Arbeit als Improtheater nur solches Theater bezeichnet werden, bei dem die Improvisation erstens im Mittelpunkt steht, also Improvisation das wesentliche Gestaltungsmerkmal einer Aufführung ist, und zweitens, der Wahrnehmende sie als improvisiert etikettiert.

2.3 Definition von Improvisationstheater

Bis hierher wurde festgestellt, dass Improvisation ein alltägliches Phänomen ist und als „Tun im Moment“ definiert werden kann. Bewusst improvisieren, also spielerisch eine Situation schaffen, nennt sich Improvisation oder genauer szenische Improvisation, deren Aufführung nennt sich Improvisationstheater. Auch wenn jetzt schon etwas klarer ist, was unter Improvisation verstanden werden kann, widmet sich dieser Abschnitt anderen bekannten Definitionen von Improvisation und Improvisationstheater, um daraus einen einheitlichen „Baukasten“ für die Improvisation ableiten und aufzeigen zu können. Zuerst soll aber ein Blick auf den Ursprung des Wortes geworfen werden.

2.3.1 Etymologie

Das Wort Improvisation entstand aus dem italienischen Wort *improvviso* = untermittelbar, dieses wiederum lässt sich etymologisch aus dem lateinischen Wort *providere* = vorhersehen ableiten.⁵⁴ Die Vorsilbe „im“ ist eine Verneinung, sodass *improvisum* wohl als „unvorhergesehen“ übersetzt werden kann. Wörtlich übersetzt bedeutet improvisieren also das Unvorhergesehene tun. Zunächst wurde der Begriff *improvviso* in negativer Form verwendet um eine Situation zu beschreiben, in der jemand aus dem Rahmen fiel und wurde erst etwa ab dem 15. Jahrhundert zu Charakterisierung einer künstlerisch-gestaltenden Tätigkeit benutzt, insbesondere beim Stegreifspiel im Theater. Solche Produktionsweisen, die das Unerwartete bewusst herbei führen, wurden mit *d'improvviso* oder *all'improvviso* bezeichnet. So waren Stegreifkomödien unter dem Namen *Commedia all'improvvisa* allgemein bekannt, lange bevor sie unter dem Begriff der *Commedia dell' arte* gefasst wurden.⁵⁵ Zunächst wurde dieser Begriff auch nur für die Kunstform Theater benutzt, bevor er auch in der Musik und anderen Künsten Anwendung fand.

Die Bedeutung verschob sich also von der Beschreibung unabsichtlicher Fehler hin zu einem bewusstem Herstellen von unerwartetem und spontanem Handeln und dessen künstlerischer Verarbeitung. Daraufhin wurde das Verb *improvvisare* benutzt, um eine gewollte und spontane künstlerische Tätigkeit zu umschreiben. Der Entwicklung des Verbs fällt ungefähr mit der Entstehung der *Commedia dell' arte* zusammen, weswegen dieser italienischen Theaterform oftmals ein enger Zusammenhang und sogar die Erfindung der Improvisation zugesprochen wird.⁵⁶ Die Substantivierung *improvvisazione* wurde erst im 19. Jahrhundert gebräuchlich und bezeichnet sowohl die Aktivität des Improvisierens als auch das entstandene Werk daraus. Es ist also eine doppelte Bedeutung des Begriffs sichtbar, der sich bis heute hält. Zum einen wird damit der Prozess des Improvisierens, zum anderen das Ergebnis dieses Prozesses beschrieben.⁵⁷

⁵⁴ vgl. Lösel 2013: 38.

⁵⁵ vgl. ebd.

⁵⁶ Diese Aussage sollte allerdings mit Vorsicht betrachtet werden. Vgl. Kapitel 3

⁵⁷ vgl. Lösel 2013: 39.

2.3.2 Gängige Definitionen

In diesem Abschnitt werden bestehende Definitionen untersucht und auf wichtigste gemeinsame Aspekte reduziert. „Wikipedia“, die freie Enzyklopädie, deklariert „Improvisation“ mit der Aussage:

„Improvisation bedeutet, etwas ohne Vorbereitung, aus dem Stegreif dar- oder herzustellen“⁵⁸.

Hier wird also der spontane und praktische Gebrauch von Kreativität als Aspekt der Improvisation benannt. Der Duden definiert Improvisation als „Stegreifschöpfung“, ohne Vorbereitungszeit wird spontan eine Handlung dargestellt. Es wird in beiden Definitionen also bestätigt, dass Spontanität für die Improvisation unerlässlich ist, dass eine ist ohne das andere nicht existent. Betrachtet man weitere Definitionsversuche, so fällt auf, dass im Zentrum der meisten ein Kriterium steht, das Lösel *Ungeplantheit* nennt. So zum Beispiel bei Dörger und Nickel:

„Improvisieren im Alltag ist Handeln aus dem Stegreif, ist Tun im Moment – nicht unbedingt ohne Überlegung, aber jedenfalls ohne langwierige Planung.“⁵⁹

Des Weiteren wird für die Improvisation in aller Regel ein enger zeitlicher Zusammenhang zwischen einer Idee und deren Ausführung angenommen. Ein weiteres Kriterium ist also die *Unmittelbarkeit*.

„Improvisieren ist Gestaltung ohne Vorbereitung [...] und das Ergebnis dieser Gestaltung. [...]“⁶⁰

Dem Fakt, ohne Vorbereitung zu handeln, wird in beiden Definitionen eine zentrale Bedeutung zugesprochen. Im Idealfall sind „Planung“ und „Handlung“ nicht zeitlich voneinander getrennt, sondern fallen zusammen. Von „Planung“ ist im Improvisationstheater also nur die Rede, wenn sie mit der „Handlung“ eins ist.

Als weiteres Kriterium nennt Lösel die Responsivität und meint damit das Tun im „Hier und Jetzt“ und die Antwort des Improspielers auf seine Umgebungsreize.⁶¹ Er bezieht sich dabei auf Karl Meyer, der in seinem Buch *Improvisation als flüchtige Kunst* sagt:

⁵⁸ <http://de.wikipedia.org/wiki/Improvisation> (27.01.2015)

⁵⁹ Dörger & Nickel 2008: 8.

⁶⁰ ebd., 10.

⁶¹ vgl. Lösel 2013: 44.

„Improvisation ist kreatives Tätigsein im "Hier und Jetzt", [...] etwas physisch mit Stimme oder Bewegung auszudrücken; dieses spontan zu tun, als Antwort auf einen plötzlichen Reiz der Umwelt.“⁶²

Dieses Kriterium schließt allerdings bestimmte spontane Aktionen aus, die zwar unmittelbar, jedoch nicht als Antwort auf die jeweils aktuelle Umwelt erfolgen.⁶³ Es verschließt sich also einigen Aspekten des inneren Impulses und wird daher kritisch betrachtet, da in dieser Arbeit alle Aktionen eines Schauspielers, die von seinem Impuls ausgelöst werden, als improvisiert gelten. Auch Viola Spolin bezieht sich in Ihrer Definition auf die Umgebung bzw. Umwelt eines Improvisators, hebt dabei aber den in dieser Arbeit sehr wichtigen Aspekt des *Spiele*s bzw. des *spielerischen* hervor:

„Improvisation: Das Spiel spielen; ein Problem ohne vorgefasstes Konzept lösen; die gesamte (belebte und unbelebte) Umgebung bei der Lösung des Problems mitarbeiten lassen [...].“⁶⁴

Im gegebenen Kontext kommt diesem Zitat besondere Bedeutung zu, da es von einer zentralen Theoretikerin des Improvisationstheaters stammt.⁶⁵ Auch hier tauchen die Aspekte Ungeplantheit und Responsivität auf. Spolin bringt hier sogar den Aspekt des Zuschauens mit ein, der für den später beschriebenen „Baukasten“ von großer Bedeutung ist.

Ein weitere sehr wichtiges Kriterium der Improvisation ist die *Prozesshaftigkeit*: Die Aufführung ergibt sich erst im Vollzug. Ein Beleg dafür ist die Aussage von Christel Weiler, die Lösel zu folgendem Zitat zusammen fasst:

„Das Improvisationstheater [...] als eigenes Genre sieht die Improvisation als spontanen Schaffensakt, als Abfolge unvorhergesehener Aktionen, deren dramaturgische Logik sich erst in ihrem Vollzug ergibt. Im Improvisationstheater geschehen Produktion und Aufführung gleichzeitig.“⁶⁶

Dieses Kriterium geht sogar über das Merkmal der Ungeplantheit hinaus, indem es das Improvisieren als fortlaufenden Prozess bezeichnet, aus dem sich das Ungeplante ergibt, um sofort wieder in den Prozess des Improvisierens zurück zu kehren. Nach der Betrachtung der oben erwähnten Definitionen soll nun eine in dieser Arbeit allgemein

⁶² Meyer 2008: 17., zitiert nach Lösel 2013: 44.

⁶³ vgl. Lösel 2013: 44.

⁶⁴ vgl. Spolin 2005: 381.

⁶⁵ vgl. Kapitel 4.1.2

⁶⁶ Lösel 2013: 45.

geltende Definition von Improvisation folgen, die als „Baukasten der Improvisation“ bezeichnet werden könnte.

2.3.3 Baukasten der Improvisation

Welche Bedingungen sind nötig, damit Improvisationstheater entsteht? Braucht es bestimmte Effekte? Einen bestimmten Humor? Muss es unbedingt einen Publikumsbezug geben? Diese und weitere Fragen sollen im Folgenden geklärt werden.

Aus den vorhergehenden Kapiteln lässt sich entnehmen, dass Impro ein spontaner und kreativer Schöpfungsakt ist. Man könnte auch „Herstellungsakt“ sagen, denn bei jeder Improvisation wird Handlung hergestellt. Es lassen sich, wie bereits beschrieben, folgende Kriterien nennen:

1. *Ungeplantheit*: Improvisation wird im Idealfall ohne Vorbereitungszeit ausgeübt.
2. *Responsivität*: Das improvisatorische Handeln findet im „Hier und Jetzt“ statt und stellt eine Reaktion auf die aktuelle Umgebung dar.
3. *Unmittelbarkeit*: Zwischen Planung und Handlung herrscht ein enger zeitlicher Zusammenhang.
4. *Spielerische Qualität*: Die Improvisation unterscheidet sich vom Alltagshandeln durch die spielerische Lösung eines Problems
5. *Prozesshaftigkeit*: Improvisation ergibt sich erst im Vollzug.

Mit diesen Kategorien sind gegebene Definitionen trotz Unterschiede klar umrissen. In Kapitel 2.2.5 dieser Analyse wurde erläutert, dass für die Rezeption des Zuschauers das Wissen um eine vorliegende Improvisation unerlässlich ist. Aufbauend darauf und erweitert auf das Improvisationstheater soll hier aber als Regel gelten, dass Improvisation überhaupt erst wirksam wird bzw. existent ist, wenn sie durch den Zuschauer aufgenommen wird. An dieser Stelle soll also noch das Kriterium der „Sehbarkeit“ etabliert werden.

6. *Sehbarkeit*: Improvisation wirkt erst vor mindestens einem Zuschauer

Der Faktor Zuschauer ist also von immenser Wichtigkeit für das Verständnis von Improvisation in der vorliegenden Untersuchung. Bestätigt wird diese Einschätzung auch von Dörgel und Nickel:

„Obwohl sich Theater also auf wenige Kernbestandteile reduzieren lässt, handelt es sich in der Regel um einen stark arbeitsteiligen Prozess zwischen Schauspieler/innen, [...] - und Zuschauer!“⁶⁷

Der Zuschauer ist zweifellos konstituierender Faktor im Improtheater. Verknüpft man alle Kriterien in einem Satz, so gilt für diese Arbeit:

„Improvisation ist eine spontane und kreative Herstellung von Handlung ohne langwierige Planung (Ungeplantheit) und mit engem Zusammenhang zwischen Planung und Ausführung (Unmittelbarkeit), in dem die Umgebung des Spielers (Responsivität) sowie die spielerische Qualität von zentraler Bedeutung sind und das Geschehen erst in dem Moment (Prozesshaftigkeit) entsteht, in dem es vor mindestens einem Zuschauer (Sehbarkeit) gezeigt wird.“⁶⁸

Das Zusammenspiel der Improvisationskriterien soll das folgende Schema⁶⁹ noch weiter verdeutlichen:

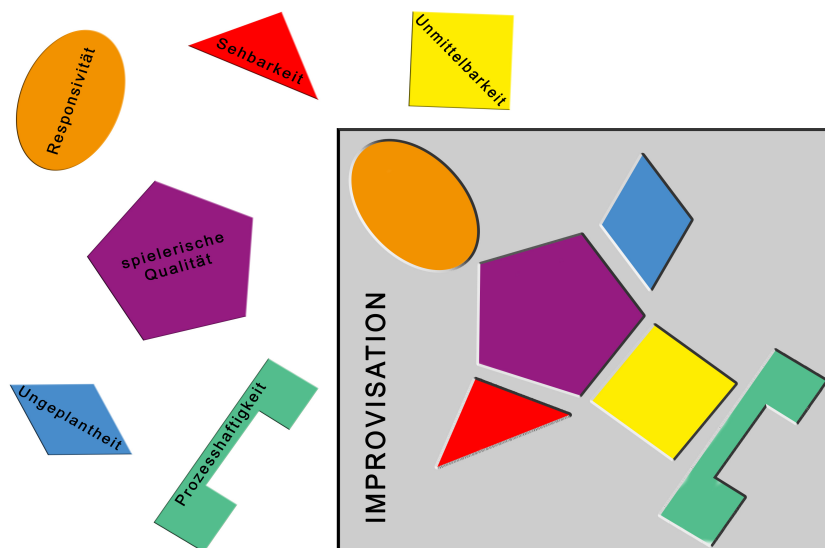


Abbildung 3: Darstellung eines "Baukastens" der Improvisation

Wie im Baukasten zu erkennen ist, soll hier als Improvisation nur das zählen, was sich aus der Summe der einzelnen Bauteile formt. Die jeweiligen Elemente ergänzen sich gegenseitig und bilden im Zusammenschluss das Baugerüst der Improvisation. Der

⁶⁷ Dörger & Nickel 2008: 143.

⁶⁸ eigene Ausführung basierend auf den Kriterien von Gunter Lösel.

⁶⁹ eigene Darstellung

Spieler wird durch einen äußeren Stimulus gereizt, der in ihm einen inneren Impuls auslöst. Dies ist auch im hier beschriebenen Workshop das Grundprinzip einer jeden Improvisation bzw. Improvisationsszene.

3 Geschichte des Improvisationstheaters

Nachdem sich bis hierhin detailliert um die Frage gekümmert wurde, was Impro überhaupt ist, sollen jetzt zentrale Fakten zur Entstehung und Entwicklung des Improvisationstheaters folgen. Denn Improvisation hat sich in den letzten vier Jahrzehnten immer mehr im öffentlichen Bewusstsein als neue Theaterform etabliert.⁷⁰ Eine genaue Betrachtung zeigt allerdings, dass diese Form nicht so neu ist. Die Theatergeschichte ist insgesamt eindeutig von Improvisationsformen geprägt. Die Dominanz des europäischen Literaturtheaters begann erst im 18. Jahrhundert und ist auch schon wieder aufgelöst.⁷¹ Die Bewegung und Entwicklung des Improvisationstheaters wird zum einen durch Schauspieler getragen, die spielen wollen ohne sich an Text und Regie binden zu müssen, zum anderen von Pädagogen und politisch interessierten Theatermachern, die primär dem Publikum zur Äußerung verhelfen wollen.⁷² Die „offizielle“ Theatergeschichte beachtet allerdings erst seit Kurzem die „Randform“ Improvisation⁷³, weswegen im Folgenden die theatergeschichtliche Entwicklung der Improvisation nur grob umrissen werden kann. Auch kann keine komplette Aufarbeitung der geschichtlichen Faktoren folgen, da diese den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Die für diese Untersuchung wichtigsten Eckdaten der Entwicklung sollen jedoch im Folgenden benannt werden.

3.1 Improvisation im Wandel der Zeit

In der Antike gab es eine Fülle von improvisierten, theatralen Formen. Diese scheinen aber weniger greifbar als die klassischen Formen wie Komödie und Tragödie, da sie kaum schriftlich fixiert wurden. Doch auch ohne schriftliche Fixierung lässt sich beobachten, dass sie intensiv über die Jahrhunderte wirksam blieben, beispielsweise durch Visualisierungen in der klassischen Antike. Belege dafür sind beispielsweise antike Va-

⁷⁰ vgl. Dörger & Nickel 2008: 8.

⁷¹ vgl. ebd.

⁷² vgl. ebd., 9.

⁷³ vgl. ebd., 13.

senbilder oder auch die Atellanenspiele⁷⁴. Zu dieser Zeit traten auch schon die „Sophistai“ in Erscheinung, griechische Berufskomödianten, die von Ort zu Ort wanderten und ihr eigenes Brettergerüst als kleine improvisierte Bühne mitbrachten. Frühe Theaterformen lassen sich auch in Italien erschließen. Die sogenannte „Fescennini“ beschreibt Stegreifspiele, die von Bauern zum Erntefest und zu Hochzeiten aufgeführt wurden und gilt als eine der frühesten Formen theatralen Spiels. Noch in der Spätantike spielten diese Stegreifauftritte eine wichtige Rolle. Diese dramatische Form des antiken Theaters wird zusammengefasst als Mimos⁷⁵. In literarischer Form sind allerdings nur noch Fragmente überliefert. Tragödie und Komödie wurden kaum noch gespielt, der Mimos blieb aber lebendig und war für die gesamte Spätantike fast konkurrenzlos die vorherrschende Form des Theaters. Im europäischen Raum wurde diese antike Tradition durch Spielleute, Puppenspieler und Gaukler fortgesetzt.⁷⁶

Die Tradition der Spielleute blieb weiterhin wirksam, auch wenn sich im Mittelalter festere Werte durchsetzten. Das neben der römisch-katholischen Kirche entstandene mittelalterliche Theater basierte zunächst auf festen, vorgegebenen Texten. Mit der Zeit wurde dieses Theater dann mit weiteren Texten, Szenen, Spielarten und Spielorten angereichert. Es wurde aus der Kirche verdrängt und auf dem Marktplatz aufgeführt. Die opulenten Marktplatzspiele schlossen über die festgelegten Texte hinaus auch improvisatorische Elemente ein. Intensive und spontane Publikumsbeteiligung waren gerne gesehen. Das religiöse mittelalterliche Theater entwickelte sich also zuerst aus genau fixiertem Wortlaut und nahm erst später improvisatorische Züge auf. Diese Form des Theaters blieb bis zum 16. Jahrhundert erhalten.⁷⁷

Im 16. Jahrhundert entwickelte sich die *Commedia dell' arte*, eine Theaterbewegung, die in der Fachliteratur als „Blütezeit der Improvisation“⁷⁸ gilt. Auf Grund dessen wurde für diese Theaterform auch die Bezeichnung „all' improvviso“ verwendet, was soviel wie „Improvisationstheater“ heißt. Das berufliche Rüstzeug des Schauspielers liegt hierbei in der Perfektionierung der entsprechend gespielten Figur, auch „Maske“ genannt. Jeder Akteur war in klassischer Form zeitlebens auf eine Figur mit bestimmten Eigenschaften festgelegt. Für jede Situation gab es ein Repertoire an einstudierten, akrobatischen Kunststücken, Gesten, Körperhaltungen und sprachlichen Mitteln. Im-

74 In Rom wurden so bäuerliche Stegreifpossen genannt.

75 Mimos = das Dargestellte; mimesis = die Nachahmung

76 vgl. Dörger & Nickel 2008: 17ff.

77 vgl. ebd., 19 - 22.

78 vgl. Masemann & Messer 2009: 33., so auch Lösel 2013: 48.

provisionen mit diesem Repertoire waren wesentliche Bestandteile der Vorstellung, für die lediglich eine knapp beschriebene Szenenfolge vorher festgelegt wurde.⁷⁹

Wie bereits erwähnt, ist der enge Zusammenhang von zeitgenössischem Improvisationstheater zu der *Commedia dell' arte* umstritten, da es bei oberflächlicher Betrachtung kaum Ähnlichkeiten zwischen den beiden Theaterbewegungen gibt. Während für die *Commedia dell' arte* opulente Bühnenbilder, stereotype Figuren, abgesprochene Plots, Masken und bunte Kostüme von zentraler Wichtigkeit sind, legt das Improvisationstheater Wert auf eine Neutralität von Bühne und Bühnenkleidung. Es verzichtet so weit wie möglich auf Requisiten, vorbesprochene Handlungen und vorgeformte Figuren. Nicht bestreiten lässt sich allerdings die Tatsache, dass Elemente des Improtheaters in der *Commedia dell' arte* entwickelt und gefestigt wurden, wie beispielsweise das Reden vor Publikum ohne festgelegten Text. Die Schauspieler mussten bekannte Handlungen durch Improvisationen immer wieder neu erzählen, um Erfolg zu garantieren.⁸⁰

In der Renaissance entwickelte sich ein dem Text verpflichtetes, rekonstruierendes Theater, welches die Improvisation verdrängte, ohne sie ganz ersetzen zu können. Es wurden klassische Texte neu entdeckt und somit konnte sich das „feste“ Theater gegenüber dem improvisatorischen etablieren. Auch der Erfolg der *Commedia dell' arte* konnte nichts daran ändern, dass sich im Zusammenhang mit der Emanzipation des Bürgertums und der Aufklärung in der Mitte des 18. Jahrhunderts das bürgerliche Drama durchsetzte. Durch seine pädagogische Grundintention, seine Fundierung, durch dramatische Literatur und seine realistisch-psychologischen Aufführungsprinzipien, hat diese Theaterform bis zum Ende des 19. Jahrhunderts dominierenden Charakter. Bei der Durchführung des bürgerlichen Theaters halfen Kirche und Staat durch Verbote, Strafen und Diskriminierungen. Theaterreformer des bürgerlichen Theaters drängten die Improvisation zurück, demonstrieren für Anstand und Sitte und suchten nach gesellschaftlicher Anerkennung. Ein Wandel vollzog sich erst, als Wandertruppen Einlass in Hoftheater gewährt wurden und sie sesshaft werden konnten.⁸¹

79 vgl. <http://schauspiel-zentrum.de/wordpress/wp-content/uploads/2013/02/Commedia-dellArte.pdf> (16.01.2015)

80 vgl. Lösel 2013: 48f.

81 vgl. Dörger & Nickel 2008: 22ff.

3.2 Improvisation im 20. Jahrhundert

Im 20. Jahrhundert wurde die Improvisation im Theater wieder gewonnen. Theatrale Außenseiter griffen das stumme und gebildete Publikum im klassischen Theater an aber auch innerhalb des etablierten Theaters gibt es Reformbewegungen. Lösel beschreibt, dass historische Theateravantgarden⁸² einen direkten Einfluss auf das aktuelle Improvisationstheater hatten:

„Die historischen Avantgarden legten mit ihrer Kritik am Naturalismus und ihren Forderungen nach einer Retheatralisierung des Theaters die Grundlage für die erste Welle des Improvisationstheaters im 20. Jahrhundert.“⁸³

Alte Formen des Theaters wurden also in Frage gestellt und man wandte sich gegen textgebundenes Theater, wodurch neue Kollektive und improvisierende Produktionsformen in den Blick gerieten. Eine Avantgarderichtung, die Dada-Bewegung, hat die ersten Improvisationsaufführungen der Moderne hervorgebracht.⁸⁴

Die Wiedergewinnung der Improvisation im 20. Jahrhundert wird vor allem durch drei Kraftzentren des europäisch-amerikanischen Theaters stimuliert. Zum einen durch einen experimentellen Schwung des revolutionären russischen Theaters, zum zweiten durch die Arbeit von Copeau⁸⁵ in Paris und zum dritten durch das politisch-agitatorische Theater der russischen Revolution und der Weimarer Republik. Drei pädagogische Entwicklungen lassen sich durch diese Ströme beobachten. Erstens eine schulpädagogische bei Luserke⁸⁶ in Deutschland, die aber für die Bekanntheit der Improvisation eher folgenlos bleibt. Zweitens, eine therapeutische bei Moreno, die in der Wiener Stegreiftradition ansetzt und in den USA zur Entwicklung und Verbreitung des Psychodramas führt. Eine dritte pädagogische Entwicklung ist die sozialpädagogische bei Boyd⁸⁷ in den USA, die durch ihre Schülerin Spolin mit großen Auswirkungen⁸⁸ für das Verständnis von Improvisationstheater weiter getragen wird.

82 Der Ausdruck Avantgarde stammt ursprünglich aus der französischen Militärsprache und bezeichnet die Vorhut. Im Kontext Theater sind damit „Vorreiter“ gemeint.

83 Lösel 2013: 49.

84 vgl. ebd., 48f.

85 Jacques Copeau (1879 - 1949) war ein französischer Theaterleiter, Schauspieler und Dramatiker.

86 Martin Luserke (1880 - 1968) war ein deutscher Schriftsteller und Reformpädagoge.

87 Neva L. Boyd (1876 - 1963) war eine amerikanische Soziologin und die Lehrerin von Viola Spolin.

88 vgl. Kapitel 4.1.2

Spolins Sohn, Paul Sills, hatte an der Verbreitung der Improvisation in Amerika einen entscheidenden Anteil. 1955 gründete er in Chicago die erste reine Improvisationstheatergruppe „The Compass Players“, weswegen die Entwicklung der amerikanischen Improproszene auch das „Chicago-System“ genannt wird. 1957 etablierte er dann zusammen mit zwei Kollegen „Second City“, welches als erstes professionelles Improvisationstheater der Gegenwart bezeichnet werden kann. 1985 begann Second City mit Ausbildungen und unterrichtete Kinder und Jugendliche mit sogenannten „theatergames“⁸⁹. Wichtig für die amerikanische Improproszene ist auch Del Close⁹⁰ 1958 wird er Mitglied der „Compass Players“, zwei Jahre später wechselt er zu „Second City“ und ab 1970 arbeitet er an improvisatorischen Langformen⁹¹, die für das professionelle Improprotheater einen qualitativen Sprung bedeuten. Zusätzliche Einflüsse auf das Improvisationstheater der USA, welches als „Mutterland“ der Improvisation gilt, wurden durch bekannte Theatermacher wie zum Beispiel Stanislowski, Tchechov und Lee Strasberg erzielt. Getragen wurde das Chicago-System aber vorwiegend durch Viola Spolin. Mit ihrem Buch *„Improvisationstechniken für Pädagogik, Therapie und Theater“*⁹² prägte sie die Improvisationsszene, nicht nur in den USA.⁹³

Die Entdecker der Improvisation werden von Dörger und Nickel in zwei Generationen aufgeteilt. Die erste Generation, mit berühmten Vertretern wie beispielsweise Stanislowski, Craig, Boyd, Copeau und Moreno, hat Improvisation spätestens in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts fest in der Theaterwelt etabliert und in die drei Formen „Ausbildung“, „Probenprozess“ und „Improvisationstheater“ gegliedert. Eine genauere Erläuterung dieser Formen ist im Kapitel 2.2.2 „Einsatzgebiet Improvisation“ zu finden. Die zweite Generation, mit Vertretern wie zum Beispiel Johnstone und Del Close, ist die Generation der Nachkriegszeit und beschränkt sich auf die Wiederentdeckung, Weiterentwicklung, Differenzierung und Verbreitung der Improvisation, schafft aber keine grundsätzlichen neuen Formen. Spolin wird dabei als Schnittstelle und Wechselpunkt dieser beiden Generationen gesehen.⁹⁴

Zwei Improvisationsansätze haben zentralen Anteil für die globale Verbreitung der Improvisation und für die vorliegende Untersuchung. Zusammen mit der britisch-kanadi-

89 Spielformen im Theatersport, die auch Theatersportdisziplinen genannt werden. Vgl. Kapitel 6.3.3

90 Del Close (1935-1999) war ein amerikanischer Schauspieler, Schriftsteller und Improlehrer.

91 Improvisationstheater nicht in einzelne Szenen unterteilt, sondern als komplettes abendfüllendes Stück. Diese Art des Improvisationstheater wird auch „Harold“ genannt.

92 Spolin 2005

93 vgl. Dörger & Nickel 2008: 25 - 37.

94 vgl. ebd., 39f.

schen Tradition, die von Johnstone geprägt wird, gelten Spolins Ansätze der „Chicagower Schule“ als elementar in der Improvisationswelt. Beide Improvisationstheaterschulen ignorieren sich bis heute, obwohl große Gemeinsamkeiten bestehen.⁹⁵ Im Kapitel 4 wird darauf noch genauer Bezug genommen.

3.3 Improvisationstheater in Deutschland

Erste improvisatorische Ansätze in Deutschland zeichneten sich in der Weimarer Republik ab. Dort wurde im Schul- und Laienspiel aber eher von „Stegreiftheater“⁹⁶ gesprochen. Öffentliche Aufführungen wurden ebenfalls als „Stegreiftheater“ bezeichnet. Das Stegreiftheater diente als frühere Form des heutigen Improvisationstheater.⁹⁷ Heute gewinnt das Improvisationstheater vor allem durch die Form des Theatersports Bekanntheit. Volker Quandt⁹⁸ nahm dieses Format auf und verbreitete es weiter. 1989 kam er als Spielleiter zum Kinder- und Jugendtheater nach Tübingen und produziert seitdem mit großem Erfolg Theatersport. Er ist Gründer des „Harlekin-Theater“, einer freien Improvisationsgruppe, die sich ab 1992 erfolgreich mit Theatersport einen Namen machte und unter anderem deswegen als erste deutsche Improgruppe bezeichnet werden kann. Aber Improvisationsinitiative gab es in Deutschlands Theaterwelt auch schon früher. Zu nennen ist zunächst der Autor Paul Pörtner, der ab den 60er Jahren mit Improformen experimentierte. Auch der Schweizer Dramaturg und Redakteur Urs Jenny ließ beispielsweise in seinem Stück „Drei blaue Augen“ das Publikum über den weiteren Verlauf des Bühnengeschehens entscheiden. In Deutschland sind seitdem Improvisationsformen intensiv und selbstverständlich im Bereich von Schule und Jugendarbeit verankert.⁹⁹

⁹⁵ vgl. Lösel 2013: 51.

⁹⁶ vgl. Kapitel 2.2.1

⁹⁷ vgl. Dörger & Nickel 2008: 9.

⁹⁸ Volker Quandt (geb. 1946) ist ein deutscher Regisseur und Theaterleiter, der maßgeblich für den Erfolg von Theatersport in Deutschland verantwortlich ist.

⁹⁹ vgl. Dörger & Nickel 2008: 44ff.

3.4 Fazit "Geschichte der Improvisation"

Improvisation dominiert das Theater und bestimmt weite Epochen der Theatergeschichte. In der *Commedia dell' arte* entwickelte sich die Improvisation zu einer festen Kunstform. Diese Theaterform kann also trotz gewissen inhaltlichen Differenzen durchaus als Anfangskoordinate des Improvisationstheaters angesehen werden.

Auch während des Vormarsches von religiösen Theaterwerten im Mittelalter und des textbasierten Theaters, vor allem im bürgerlichen Theater, bleibt Impro wirksam und erlebt seit Beginn des 20. Jahrhunderts eine noch anhaltende Renaissance. Maßgeblich daran beteiligt sind die amerikanische und britisch-kanadische Improvisationsschulen um Viola Spolin und Keith Johnstone.

Damit verbunden ist die Entwicklung, das Improvisation nicht länger als Ersatz für fehlende, höherwertige Textvorlage angesehen wird. Improvisationstheater hat sich zu einer eigenständiger Form entwickelt, die Ausdrücke und Inhalte produzieren kann, wie es das Autorentheater nicht vermag. In Deutschland ist der Erfolg von Improvisationstheater vor allem dem Stegreiftheater zur Zeiten der Weimarer Republik und im späteren Verlauf der Verbreitung von Theatersport durch Volker Quandt zu verdanken.

4 Zur Theorie des Improvisationstheaters

Nach Betrachtung der wichtigsten geschichtlichen Faktoren der Improvisation, soll der Fokus auf die Theorie des Improvisationstheaters gerichtet werden, damit ein Verständnis für diese Theaterform entsteht. Dazu werden zunächst drei zentrale Theoretiker und ihre Arbeiten für das Improvisationstheater vorgestellt.

4.1 Theoretiker des Improvisationstheaters

Verschiedenste Ansätze und Erläuterungen zum Thema Improvisationstheater wurden in dieser Arbeit bereits getätigt. Nun soll genauer auf die „Erfinder“ und Vorreiter des modernen Improvisationstheaters und deren Theorien eingegangen werden. Für diese Untersuchung sollen dafür die Personen Jacob Levy Moreno, Viola Spolin und Keith Johnstone herangezogen werden, da sie für das hier vertretende Verständnis von Improvisation die einflussreichsten Erkenntnisse beigetragen haben. Biografische Aspekte der Personen stehen nicht im Vordergrund, sondern deren Arbeit für das Improvisati-

onstheater. Auch Gunter Lösel vertritt die Meinung, dass die Theoretiker Moreno, Spolin und Johnstone die wichtigsten Vertreter der Improvisation sind.¹⁰⁰ Da eine ausführliche und detailgetreue Darlegung der verschiedenen Lehransätze den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, sollen sich die nachfolgenden Kapitel an seiner Zusammenfassung orientieren.¹⁰¹

4.1.1 Jacob Levy Moreno

Jacob Levy Moreno (1889-1974) gilt als Pionier des modernen Improvisationstheaters. Erste theoretische Konzepte dazu veröffentlichte er in seinem 1924 erschienenen Buch „Das Stegreiftheater“. Moreno erklärt dem textbasierten Theater den Tod und setzt diesem den radikalen Entwurf eines Stegreiftheaters entgegen. Seine Arbeiten werden als wichtiger Beitrag zur Geschichte des Improvisationstheaters betrachtet. Das von ihm entwickelte Psychodrama¹⁰² stand immer wieder Pate bei der Entwicklung von Improvisationsansätzen. Seine Beiträge sind die Beiträge eines Querdenkers, ähnlich wie die von Spolin und Johnstone. Sie entstammen keinem einheitlichem Theatergesetz. Im Gegensatz zur vorausgedachten Improvisation der *Commedia dell' arte* fixierte Moreno sich auf eine freie Improvisation. Die Ursprünge seines Theaters liegen in Stegreifspielen, die er als Kind gespielt hat. Darauf aufgebaut entwickelte Moreno Stegreifexperimente, die er ab 1911 in öffentlichen Parks mit spielenden Kindern durchgeführt hat. Die kindliche Fähigkeit zum Spiel stellt in seinem Theateransatz das Ideal dar. Er war damit der Erste, der die Verknüpfung von Kinderspiel und Improvisationstheater herstellte und diesen Ansatz ausdrücklich als künstlerischen Weg propagierte. Morenos Ziel war, eine Theaterform ganz auf Improvisation aufzubauen. Sein Ausgangspunkt dazu lag in der Kritik am bestehenden Theater, in dem tote Worte von toten Dichtern immer wieder neu heraufbeschworen werden. Seine Vision war ein Theater, das sich durch einen Schauspieler auszeichnet, der sich durch eine reale Begegnung in der Situation inspirieren lässt und damit gleichzeitig Autor und Regisseur ist.¹⁰³

¹⁰⁰ vgl. Lösel 2013: 53.

¹⁰¹ vgl. ebd., 59 - 96.

¹⁰² Das Psychodrama ist eine von Moreno entwickelte Methode der Psychotherapie, Beratung und der Sozialforschung.

¹⁰³ vgl. Lösel 2013: 60f.

Moreno erhob zusätzlich den Anspruch einer grundlegenden Reform des Theaters, er sprach sogar von einer Theaterrevolution. Diese Revolution umfasste mehrere Aspekte:¹⁰⁴

1. *Textbasierte Produktionen von Aufführungen sollen komplett durch Stegreifproduktionen ersetzt werden, die aus der Begegnung mit dem Zuschauer entstehen.*
2. *Das Publikum muss an der Produktion teilnehmen. Es soll ein „Theater ohne Zuschauer“ entstehen. Jeder ist ein Teilnehmer, jeder ist ein Zuschauer.*
3. *Schauspieler und Zuschauer sind die einzigen Schaffenden. Spiel, Handlung, Motive, Worte, Begegnungen und die Lösung der Konflikte sollen improvisiert werden.*
4. *Der Bühnencharakter soll verschwinden. An seine Stelle tritt die offene Bühne, der offene Platz. Die Grenzen zwischen Publikum und Schauspieler fließen in einander über.*

Insgesamt kann Morenos Arbeit durchaus als Versuch interpretiert werden, die Forderungen der historischen Avantgarde konsequent im Theater umzusetzen. Allerdings sind in Morenos Theorien auch Widersprüche zu finden. Dies wird in seinem Wiener Stegreiftheater¹⁰⁵ ersichtlich, in dem er seine Ansätze realisierte. Moreno überließ weder die Figurenwahl noch den Inhalt der improvisierten Stücke seinen Schauspielern. Entgegen seinem Anspruch, die Trennung von Autor, Schauspieler und Zuschauer aufzuheben und alles zu improvisieren, waren seine Stücke nur halbimprovisiert, zum Teil wie in der *Commedia dell' arte*. Wesentliche Teile der Aufführung wurden geplant und vom Spielleiter dirigiert. In seinem Improvisationstheater gab es durchaus einen Regisseur und die Stücke folgten Absprachen und Plänen, die zwar nicht jedes Detail festlegten aber die Grundstruktur bestimmten. Er scheiterte also mit einem Theater, das auf vollkommener Spontaneität aufgebaut ist.¹⁰⁶

So sagt Moreno:

„Das Theater einer 'hundertprozentigen Spontaneität' fand den größten Widerspruch vom Publikum und von der Presse. Sie waren gewöhnt, sich auf kultu-

¹⁰⁴ vgl. Lösel 2013: 62.

¹⁰⁵ Moreno lebte und arbeitete zu einem großen Teil seines Lebens in Wien.

¹⁰⁶ vgl. Lösel 2013: 63.

*relle 'Konserven' des Dramas zu stützen und sich nicht auf spontane Schöpferkraft zu verlassen. Wenn daher im Stegreiftheater gutes Theater, ehrliche künstlerisch wirksame Spontanität geboten wurde, kam ihnen die Sache verdächtig vor. [...]. Wenn aber ein Spiel schlecht und leblos war, zogen sie den voreiligen Schluss, dass echte Spontanität nicht möglich ist. Wir verloren das Interesse des Publikums. [...]*¹⁰⁷

Die von Moreno aufgeworfenen Fragen sind auch heute noch aktuell. Wie kann die Erwartung des Zuschauers so gesteuert werden, dass sie ihre Fixierung auf Stücke, Produkte und Werke aufgeben und sich auf den Prozess des Improvisierens einlassen? Ist das überhaupt möglich? Nicht zuletzt wegen solcher Fragen stehen Morenos Theaterexperimente unter großem Druck, künstlerisch ernst genommen zu werden. Er selbst hat diese Widersprüche nicht lösen können. Trotzdem ist Morenos Bedeutung für die Entwicklung entscheidender Konzepte des Improvisationstheaters hoch einzuschätzen. Er initiierte den ersten regelmäßigen Spielbetrieb und sorgte für öffentliche Aufmerksamkeit, Presse und künstlerische Diskurse. Mit seinem Buch „Das Stegreiftheater“ legte er eine Programmatik des Improvisationstheaters vor, die erstens eine radikale Kritik des inszenierenden Theaters und zweitens eine radikale Begründung des improvisierenden Theaters enthält. Seine wichtigsten Beiträge dabei waren:

1. *Rückbezug auf das Kinderspiel*
2. *Ablehnung des inszenierenden Theaters und experimentelle Umsetzung der Forderung der Avantgarde*
3. *Begründung einer Dramaturgie der Augenblicke*
4. *Einführung eines Spielleiters auf der Bühne*
5. *Einbeziehung der Zuschauer und Konzepte zur Zuschauerpartizipation*

Diese Entwicklungen können als „Geburtsstunde“ des modernen Improvisationstheaters angesehen werden.¹⁰⁸

Wichtig für die Entwicklung des Improvisationstheaters zu seiner heutigen Form sind, aufbauend auf den Ideen Morenos, die Ausführungen von Spolin und Johnstone, die in den nächsten beiden Abschnitten genauer betrachtet werden.

¹⁰⁷ Moreno 1970: 7., zitiert nach Lösel 2013: 63f.

¹⁰⁸ vgl. Lösel 2013: 59 - 74.

4.1.2 Viola Spolin

Die amerikanische Schauspiellehrerin und Autorin Viola Spolin (1906-1994) beeinflusste nachhaltig die Welt der Improvisation. Ende der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts verschob sich der Schwerpunkt der Entwicklung des Improvisationstheaters in die USA. Spolin lieferte den entscheidenden Impuls dafür. Sie entwickelte den „Point of Concentration“¹⁰⁹, den zentralen Begriff in ihrem Schauspielsystem und gleichzeitig den Schlüssel zu einem Verständnis ihres Spielbegriffs. Der „POC“ befreit von der Abhängigkeit zwischen Akteur und Zuschauer. Der Schauspieler konzentriert sich nur auf die Lösung des Problems statt in Abhängigkeit von Zuschauererwartungen zu geraten. Somit hat der Schauspielschüler immer einen Bezugspunkt außerhalb seiner selbst und außerhalb der Beziehung zum Publikum. Laut Spolin befreit dies vom Unbehagen des fremden Blickes. Der „POC“ hat nicht zuletzt die Funktion der Komplexitätsreduktion. Ohne ihn besteht die Gefahr der Überforderung, gerade bei der Improvisation, bei der so viele schnelle Entscheidungen zu treffen sind. Nur durch ein vollkommenes Aufgehen im Problem kann auf der Bühne eine Beziehung stattfinden. So meint Spolin weiterhin:

„Dieses totale individuelle Aufgehen im Problem (Ereignis oder Projekt) ermöglicht die Beziehungen zu anderen. Ohne dieses Aufgehen im Objekt müßte [!] man sich entweder mit sich selbst oder mit den anderen Partnern beschäftigen.“¹¹⁰

Hinter diesem Ansatz verbirgt sich aber auch ein Paradoxon: Gerade weil sich der Improvisateur nur auf einen Nebenakt konzentriert, entsteht auf der Bühne ein ästhetisches Ganzes. Die improvisatorische Besonderheit besteht darin, dass der Künstler nicht, wie in vielen Schauspieltheorien gefordert, zurücktritt, um sein Werk zu betrachten und auch niemals Korrekturen vornimmt. Er bleibt die ganze Zeit im Schaffensprozess und verliert dabei notwendigerweise den Überblick darüber. Der „POC“ ist in der Theorie ein schwer fassbares Phänomen, allerdings allgegenwärtig und einfach umzusetzen in der improvisatorischen Praxis. Spolin hat diese Grundlagentechnik erstmals für das Improtheater formuliert und im Training nutzbar gemacht. Ihre Übungen beginnen mit einfachen Orientierungsaufgaben, in denen die Schüler lernen, sich nicht zu verkrampfen. Typisch für ihre Herangehensweise und für ihren Einsatz des „POC“ ist folgendes Beispiel: Die Gruppe wird in zwei Hälften geteilt. Die Zweite setzt sich als

109 im weiteren Verlauf „POC“ genannt.

110 Spolin 2005: 39.

Publikum auf Stühle und erhält beobachtenden Charakter. Die erste Gruppe erhält die Zusatzinformation, dass sie sich jetzt „auf einer Bühne“ befindet. Nur durch diese Information und das Wissen beobachtet zu werden, ist eine Veränderung des Verhaltens zu bemerken. Die Akteure fangen entweder an, sich zu verkrampfen oder wollen sich durch eine besondere Wirkung präsentieren. Konzentrieren sie sich jetzt aber auf etwas Drittes, wie beispielsweise die Stühle oder die Bühnenbretter zu zählen, vergessen sie, dass sie beobachtet werden, wirken nicht mehr befangen und können sich frei entfalten. Dadurch wird eine entspannte Grundhaltung erzielt, die für das Improvisationstheater von entscheidender Bedeutung ist. Der Spieler braucht einfach nur eine Aufgabe auf der Bühne. Er muss etwas tun. Dazu Spolin:

„Diese Konzentration auf ein Detail inmitten der Gesamtkomplexität der künstlerischen Form gibt jedem Mitspieler – ähnlich wie bei allen anderen Spielen – etwas auf der Bühne zu tun, schafft durch die totale Absorption der Mitwirkenden eine schauspielerische Atmosphäre und beseitigt die Furcht vor Bestätigung oder Ablehnung.“¹¹¹

Ein entspanntes Miteinander auf der Bühne zu leben, keine Angst vom Scheitern zu haben: Das alles sind Ansätze, die für Spolins Arbeit eine zentrale Rolle spielen.¹¹²

Nachdem die Technik des POC für ihre Schüler selbstverständlich geworden ist, werden in Spolins Arbeit *Games*¹¹³ eingeführt, die einen POC in Bewegung herstellen. Spolin vergleicht dies mit dem Ball bei einem Ballspiel. Solange die Aufmerksamkeit der Spieler auf einen Ball gerichtet ist, tritt die Bühnenangst in den Hintergrund. Aus diesem Grund orientieren sich Spolins Spiele am POC und stellen sicher, dass er immer in Bewegung bleibt und somit die Aufmerksamkeit niemals fixiert wird. Ihre Übungen beschäftigen sich mit der Erhaltung von Spontaneität in der Bühnensituation. Andere dienen konkret der Erarbeitung der Grundinformationen Wo?/ Wer?/ Was? Innerhalb der Szene. Das jeweilige Game befreit von der Notwendigkeit, inhaltliche Absprachen zu treffen. Von solchen Absprachen distanziert sich Spolin grundlegend. Während sich die *Commedia dell' arte* und Moreno auf Vorabsprachen verlassen haben, die inhaltliche Aspekte des Spiels fest legen, verlässt sich Spolin lediglich auf formale Absprachen zwischen den Spielern. Dies entspricht auch dem heutigen Verständnis des Improvisationstheaters. Theaterbegriffe wie „Illusion“ und „Identifikation“ sind in ihrem Theater

¹¹¹ Spolin 2005: 38.

¹¹² vgl. Lösel 2013: 76 - 82.

¹¹³ Spielformen, in der das erlernte spielerisch umgesetzt werden kann. Im Theatersport bilden Games ein zentrales Element. Vgl. Kapitel 5.2

nicht erwünscht. Sie plädiert für eine gewisse Distanz zum fiktionalen Bühnengeschehen.¹¹⁴

So sagt Spolin über die Distanz des Zuschauers zum Bühnengeschehen:

„Sie sollten nicht die Lebensgeschichte anderer nachleben müssen (nicht einmal für eine Stunde!). Sie sollten sich nicht mit den Schauspielern identifizieren und durch diese müde, überlieferte Gefühle ausleben müssen. Sie sind Individuen, die die Fähigkeiten der Schauspieler (und Dramatiker) beobachten, und die Schauspieler (und Dramatiker) müssen diese Fähigkeiten für jeden einzelnen von ihnen benutzen, um die magische Welt des Theaters entstehen zu lassen. In dieser Welt sollte jede menschliche Situation, jedes Rätsel, jede Vision erforscht werden können. Es ist eine magische Welt, wo Kaninchen aus einem Hut gezogen werden können, wenn es nötig ist, und wo der Teufel selbst heraufbeschworen werden kann und man mit ihm sprechen kann.“¹¹⁵

Schauspieler und Zuschauer kommunizieren nicht innerhalb einer realen Welt, sondern innerhalb einer künstlerischen und deren Künstlichkeit wird nicht kaschiert. Ihrem Verständnis nach geht es auf der Bühne nicht um Mimesis. Sie fordert auch keine vierte Wand. Das Publikum soll und darf kein fremdes Außen sein, sondern ein lebendiger Teil des Theaterspiels. In einem solchen Verhältnis von Zuschauer und Akteur wird eine Beziehung zwischen Bühne und Zuschauerraum zu einem beidseitigem, entspannten Austauschverhältnis. Spolin vertritt auch die These, dass Schauspieler keine persönlichen Gefühle auf der Bühne darstellen dürfen und grenzt sich damit deutlich von Schauspieltheoretikern wie Stanislawski, Tschechow oder Strasberg ab. Persönliche Gefühle ziehen ihrer Meinung nach die Energie aus der Bühnenkommunikation. Sie grenzt sich auch deutlich von Morenos Psychodrama ab. Bei der Improvisation geht es in ihrer Theorie nicht um eine Fokussierung des Spielers auf das eigene Selbst, sondern es geht um die Begegnung mit dem „Anderen“ durch etwas Drittes, das in einem Akt freier Kommunikation erzeugt wird.¹¹⁶

Zusammenfassend kann über die Arbeit von Viola Spolin gesagt werden, dass durch den „Point of Concentration“ und durch „Games“ Elemente geschaffen wurden, die es ermöglichen, eine Beziehung zu etwas Drittem zu öffnen. Über dieses Dritte kann mit dem Zuschauer zusammen eine kooperative Beziehung aufgebaut werden. Dabei soll

¹¹⁴ vgl. Lösel 2013: 82ff.

¹¹⁵ Spolin 2005: 27f.

¹¹⁶ vgl. Lösel 2013: 82 - 85.

die Begegnung mit dem Zuschauer frei von Manipulation und Abhängigkeit sein. Die wichtigsten Beiträge von Spolin zur Entwicklung des Improvisationstheaters waren:

1. *Einführung von selbstorganisierten Prozessen des Lernens*
2. *Einführung des Konzeptes des „Point of Concentration“*
3. *Ausarbeitung eines auf Games basierenden Theateransatzes*
4. *Konzeption der Theatersituation als Kommunikationssituation*¹¹⁷

4.1.3 Keith Johnstone

Keith Johnstone (geb. 1933) ist der vermutlich bekannteste lebende Vertreter des Improvisationstheaters. In Europa gilt er als dessen Erfinder. Die amerikanische Improvisation, die fast ausschließlich von der Chicagoer Schule um Viola Spolin geprägt ist, dementiert diese Aussage. Sie konnte aber trotzdem nicht verhindern, dass sich Johnstones Improvisationsansätze, insbesondere die Aufführungsform „Theatersport“, auf die im späteren Verlauf noch Bezug genommen wird, über die ganze Welt verbreiten konnten. Sein Beitrag zur Improvisation umfasst Konzepte zur Förderung von Spontaneität, ausführliche Improvisationsanleitungen, eine Theorie des Improvisationstheaters und detaillierte Anleitungen für Übungen und Aufführungsformate. Er hinterfragte stets kritisch das Training von Schauspielern, die beispielsweise in der Tradition Stanislawskis¹¹⁸ ausgebildet wurden und entwickelte aus dieser Kritik einen eigenen und alternativen Schauspielansatz. In den 1970ern wanderte Johnstone nach Kanada aus, welches das Zentrum seines Schaffens wurde. Dort entwickelte er seine wichtigsten Improvisationsformen, unter anderem den Theatersport. Sein Einfluss auf das moderne Improtheater ist kaum zu überschätzen. Er hat die Improvisationskulturen in vielen Ländern geprägt. Seine Improvisationsformen haben sich sicherlich aus verschiedenen Gründen weit verbreitet. Einer davon ist die Tatsache, dass sie eine Möglichkeit zum künstlerischen Austausch bieten. Im Theatersport begegnen sich verschiedene Gruppen um „gegeneinander“ zu improvisieren. So konnte sich eine globale Improvisationsgemeinschaft bilden, in der Konzepte und Spielformen zirkulieren und sich weiter entwickeln können.¹¹⁹

¹¹⁷ vgl. Lösel 2013: 85f.

¹¹⁸ Stanislawski war ein bedeutender russischer Schauspieler, Regisseur und Theaterreformer, der den Ansatz vertrat, dass ein Schauspieler Situationen aus dem eigenen Leben finden muss, um das nicht Erlebte auf der Bühne glaubwürdig verkörpern zu können.

¹¹⁹ vgl. Lösel 2013: 86f.

Johnstone distanzierte sich zeitlebens vom amerikanischen Prinzip, sich Vorschläge aus dem Publikum zurufen zu lassen. So beschreibt Johnstone in seinem Buch *„Improvisation und Theater“*:

„Bei der amerikanischen Art der öffentlichen Improvisation basiert jede Szene auf Vorschläge aus dem Publikum, und je alberner die Vorschläge sind, desto wahrscheinlicher ist es, dass sie angenommen werden – da Lachen das Maß aller Dinge ist.“¹²⁰

Seine Beiträge werden stark von der *Commedia dell' arte* beeinflusst. Sie haben die spontane Produktion von surrealistisch anmutenden Szenen zum Ziel. Im Gegensatz zur Chicagoer Schule der Improvisation, die einen intellektuellen, satirischen Stil hervorbringt. Zentrales Wesen der Improvisation ist aber auch für Johnstone die Spontaneität. Ähnlich wie Moreno und Spolin sieht er das Ideal des spontanen Spiels im Kinderspiel verwirklicht. Eines seiner zentralen Themen ist die Verbannung der kindlichen Spontaneität im Prozess der Sozialisation. Kinder seien seiner Meinung nach zur Spontaneität in der Lage, in der Pubertät verschwindet sie aber fast gänzlich. Die Ursache dafür ist für Johnstone die Erziehung, in der eine große Anpassungsleistung verlangt wird und enge Grenzen der Normalität herrschen. Diesen Anforderungen kann ein Heranwachsender nicht entsprechen. Dadurch entwickelt er eine oberflächliche Anpassung, unter der Spontaneität und Kreativität leiden und aussterben. Man wird gezwungen, sämtliche Impulse, die als psychotisch oder obszön gelten, aus seinem Verhaltensrepertoire zu verbannen, um als „normal“ wahrgenommen zu werden. So sagt Johnstone:

„Ich begann, Kinder nicht als unreife Erwachsene zu betrachten, sondern Erwachsene als verkümmerte Kinder.“¹²¹

Darauf basierend entwickelte Johnstone viele Trainingsprogramme zur Verbesserung und Steigerung der Spontaneität. Diese Programme bilden sowohl einen zentralen Schwerpunkt seiner theaterpädagogischen Arbeit, als auch den Kern seines Schauspieltrainings. Schritt für Schritt vermittelt Johnstone dabei Erlebnisse von Spontaneität. Er betrachtet das Theater grundsätzlich als einen Ort, an dem die gesellschaftliche Anpassung einen Gegenpol findet. Seine Techniken dienen der Enthemmung der Akteure und der Zuschauer. Spontaneität ist für ihn im Grenzbereich des Bewusstseins angesiedelt. Dieser Grenzbereich wird mit hypnagogischen Bildern erreicht. Bilder, die kurz vor

¹²⁰ vgl. Johnstone 2014: 73.

¹²¹ vgl. Johnstone 2008: 36.

dem Einschlafen im Halbschlaf auftauchen. Darauf basierend führen seine Übungen zu einer zweigeteilten Aufmerksamkeit, einem leicht dissoziativen Zustand. Dies ist auch seine zentrale These. Das Splittern der Aufmerksamkeit gibt andern Bereichen der Persönlichkeit die Möglichkeit, sich zu entfalten und zu agieren.¹²²

Dem Status misst Johnstone eine immense Wichtigkeit bei. Einer seiner zentralsten Beiträge besteht in der Übertragung des Statuskonzeptes von der Verhaltensbiologie auf das Schauspiel. Für ihn ist der Status eine Kategorie nicht nur des menschlichen Verhaltens, sondern auch des Theaters. Sowohl die Komödie als auch die Tragödie leben seiner Meinung nach von Statusveränderungen. Die Tragödie ist sogar immer die Geschichte des Statusverlustes eines statushohen Mitglieds der Gruppe. Improspieler müssen daher das Spiel mit dem Status beherrschen. Unter dem Begriff Status versteht er dabei nicht nur das, was man hat, sondern das was man tut. Er meint also nicht nur das soziale Niveau einer Figur, sondern bezieht sich auch auf Handlungen einer Figur, die einen Statuswechsel zur Folge haben. Status muss permanent in Kontakt mit den Mitmenschen hergestellt werden. Die Akteure auf einer Bühne machen unabhängig vom Inhalt der Kommunikation auch immer eine Aussage über ihren eigenen Status und den Status des Gegenübers. Weiterhin vertritt Johnstone die Meinung, dass Beziehungen auf der Bühne erst dann echt wirken, wenn sie Statusverhalten umfassen. Dabei ist das Statusverhalten weitgehend unbewusst, kann aber auch bewusst eingesetzt werden. Dazu ein kleines Beispiel:¹²³

Auf der Bühne befinden sich zwei Schauspieler. Der eine spielt einen König, der andere einen Narren. Der soziale Status ist hier ganz klar. Der König besitzt einen hohen Status, der Narr einen niedrigen. Da für Johnstone der Begriff „Status“ aber nicht nur den sozialen Aspekt umfasst, sondern auch die Verhaltensweise einer Figur spiegeln muss, um das Geschehen auf der Bühne spannend und lebendig zu gestalten, zeigt sich der Status der Figuren nicht in dem was sie sind, sondern in dem was sie tun. Wenn der Narr also die Szene dominiert und den König um den Finger wickelt, findet ein Statuswechsel statt. Der Narr verfügt nun über einen hohen Status. Übernimmt der König wieder die Überhand und weist den Narren zurück oder befiehlt beispielsweise ihn in Ketten zu legen, finden erneut ein Statuswechsel statt. Eine Improszene kann laut Johnstone nur durch solche Statuswechsel das Interesse der Zuschauer wecken und behalten. Er verschiebt damit den Fokus der Bühneninteraktion von einer Inhalts- auf eine Beziehungsebene. Das Statuskonzept bringt die Spieler in wechselseitige Ab-

122 vgl. Lösel 2013: 86 - 89.

123 eigens Beispiel

hängigkeiten. Erhöht ein Spieler seinen Status, senkt er gleichzeitig den Status eines anderen. Im nächsten Spielzug muss der zweite Spieler seinen Status wieder erhöhen und reduziert wiederum den Status des ersten Spielers. Es entsteht ein wechselseitiges Aufeinander-Reagieren. Ein Phänomen, welches Johnstone mit dem Begriff „Statuswippe“¹²⁴ bezeichnet. Die „Statuswippe“ ist ein „heimliches“ Konzept auf jeder Bühne des improvisierenden Theaters. Sie wird dem Zuschauer nicht mitgeteilt, ist jedem Mitspieler jedoch bekannt. Hier schließt sich auch der Kreis zu Viola Spolin. Statusspiele binden einen Teil der Aufmerksamkeit, sind somit ein „Point of Concentration“¹²⁵ im Sinne von Spolin.¹²⁶

Für Keith Johnstone ist Improvisation in erster Linie ein Mittel, um Geschichten zu erzählen, nicht um Lacher zu ergattern. Für ihn liegt darin ein wesentlicher Unterschied zur „Impro-Comedy“, die hauptsächlich nur auf Pointen abzielt und seiner Meinung nach weniger Entwicklungsmöglichkeiten bietet:

„Der Improvisierer, der die Fähigkeit, eine Geschichte zu erzählen, nicht entwickelt, kommt aus der Treitmühle, immer einen noch 'besseren Witz' finden zu müssen, nicht heraus.“¹²⁷

Für ihn als Theatermacher und Improvisationsreformer muss es eine natürliche Fähigkeit zum „Geschichtenerzählen“ geben. Das Improtraining muss sich darauf konzentrieren, Hindernisse aus dem Weg zu räumen, die diese Fähigkeiten blockieren. Dazu ist es unbedingt notwendig, vorausplanendes Denken zu stoppen. Große Bekanntheit erlangte dabei sein Bild des Improvisationsspielers als rückwärtsgehenden Menschen:

„Ein Improvisations-Spieler muß [!] wie ein Mensch sein, der rückwärts geht: Er sieht, wo er gewesen ist, aber er achtet nicht auf Zukünftiges. Seine Geschichte kann ihn überallhin führen, doch er muß [!] ihr ein 'Gleichgewicht' und Struktur geben, das heißt sich an vorangegangene Episoden erinnern und sie wieder in die Geschichte einführen.“¹²⁸

Aus diesem Gedanken hat Johnstone auch seine zentrale Improthese abgeleitet: Damit ein Improspieler sich ohne Vorausplanung durch eine Geschichte bewegen kann, orientiert er sich an dem, was bereits hinter ihm liegt und fügt diesem etwas hinzu. In

124 vgl. Lösel 2013: 90.

125 vgl. Kapitel 4.1.2

126 vgl. Lösel 2013: 89ff.

127 vgl. Johnstone 2014: 112.

128 vgl. Johnstone 2008: 198.

der ersten Hälfte der Geschichte werden neue Elemente eingeführt, in der zweiten Hälfte werden sie miteinander verknüpft.¹²⁹

In seinem Buch „*Improvisation und Theater*“ legt Johnstone zudem noch drei minimale Regeln fest, um Geschichten zu erzählen:¹³⁰

1. *Eine Routine unterbrechen.*
2. *Die Handlung bleibt 'auf der Bühne' - nicht ausweichen auf eine Handlung, die woanders stattfindet und zu einer anderen Zeit.*
3. *Die Geschichte nicht 'neutralisieren'.*

Nach diesen Regeln kann eine klassische Geschichte auf einer Improvisationsbühne in zwei Phasen eingeteilt werden. In Phase I startet die Geschichte mit einer Routine. Grundinformationen werden eingeführt, es gibt zunächst keine Konflikte, die Normalität der Figuren soll gezeigt werden. In Phase II wird die Plattform gekippt. Es geschieht etwas unerwartetes, ein Konflikt taucht auf. Ein Ausweichen auf Nebenhandlungen darf nicht stattfinden. Ebenso darf die Geschichte nicht neutralisiert werden, d.h. Elemente, die in der Geschichte eingeführt wurden, dürfen nicht ignoriert und bedeutungslos werden.¹³¹

Im Improvisationstheater ist die grundlegende Erwartung der Theaterzuschauer laut Johnstone eine Erschütterung der Normalität mitzuerleben und insbesondere zu sehen, wie eine Figur von einer anderen verändert wird. Der Aufbau eines spezifischen Erwartungsrahmens soll in Kooperation mit dem Publikum erfolgen. Die Improspieler sollen sich innerhalb dieses Rahmens bewegen und auf keinen Fall versuchen, originell zu sein, weil sie dadurch, so Johnstone, die Geschichte zerstören:

„Die Phantasie des Zuschauers bewegt sich innerhalb des Erwartungsrahmens. Aber der durchschnittliche Improvisierer arbeitet außerhalb dieses Rahmens.“¹³²

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Keith Johnstone ein Grundprinzip aufgestellt hat, nachdem jede gute improvisatorische Szene funktionieren kann. Die Ge-

¹²⁹ vgl. Lösel 2013: 94.

¹³⁰ vgl. Johnstone 2008: 242.

¹³¹ vgl. Lösel 2013: 94.

¹³² vgl. Johnstone 2014: 118f.

schichten beginnen in einem Zustand stabiler Ordnung, um daraufhin in ihrem Verlauf destabilisiert zu werden.¹³³

Oder wie es Keith Johnstone ausdrückt:

„Geschichten bewegen sich von der Beständigkeit zum Chaos; ihre Struktur entsteht, indem Rätsel eingebaut und gerechtfertigt werden.“¹³⁴

Die wichtigsten Beiträge von Johnstone für das Improvisationstheater sind:¹³⁵

1. *Die Entwicklung von Schauspieltechniken, die unbewusstes Material verwenden.*
2. *Die Einführung des Konzepts „Status“*
3. *Die Einführung von Modellen und Techniken des spontanen Geschichtenerzählens.*

4.2 Der Begriff der Performativität

Will man das Improvisationstheater aus theaterwissenschaftlicher Perspektive analysieren, spielt der Begriff Performativität eine zentrale Rolle. Performativität ist ein Begriff der Sprachtheorie. Er wurde zuerst in den 50er Jahren des letzten Jahrhunderts von John Austin verwendet, um eine spezielle Kategorie sprachlicher und grammatikalischer Äußerungen abzugrenzen. Performativ bezeichnet eine „Sprachhandlung“, d.h. eine Handlung, die durch das Sprechen selbst geschieht. Es ist also ein Phänomen, das eine, mit einer sprachlichen Äußerung beschriebenen Handlung, zugleich vollzieht. Die performativen Sprechakte entfalten „materielle Wirkungen“, sie stellen etwas in dem Moment her, in dem sie es bezeichnen. Der Begriff Performativität beschreibt also einen besonderen Zusammenhang zwischen sprechen und handeln. Das Sprechen wird zur absichtlichen Tat. Performativ wird eine Sprachhandlung, wenn sie ausgeführt oder konkretisiert wird, beispielsweise indem man das tut, was man sagt oder indem ein konkreter Entscheidungszeitpunkt genannt wird. Performativität bezeichnet also die Ausführung bzw. Konkretisierung des gesprochen Wortes.¹³⁶

¹³³ vgl. Lösel 2013: 95.

¹³⁴ vgl. Johnstone 2014: 112.

¹³⁵ vgl. Lösel 2013: 95.

¹³⁶ vgl. <http://www.performativ.de/performativ-bedeutung.html> (25.01.2015)

Einfache Beispiele¹³⁷ dafür sind:

„ich gratuliere dir“

oder auch

„hiermit erkläre ich euch zu Mann und Frau“

In die Theaterwissenschaft wurde das Konzept der Performativität von der deutschen Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte eingeführt. Gunter Lösel fasst ihre umfangreichen Ausführungen zur Performativität in seiner Dissertation zusammen. Seine Ergebnisse sollen im Folgenden vorgestellt werden. Auf Grund dessen bildet dieser Teil seiner Arbeit¹³⁸ die Grundlage der folgenden Untersuchungen. Bezogen auf Aussagen von Fischer-Lichte sagt Lösel zur Performativität im Theater:

„Es betont den 'Vollzugscharakter' der Aufführung und bedeutet damit eine Abkehr vom Werkbegriff, der in der Dramenanalyse und der Inszenierungsanalyse bis dahin dominierend war. Unter Rekurs auf die Sprechakttheorie von John Austin treten damit zwei Eigenschaften kultureller Handlungen ins Zentrum des Diskurses: Sie sind 'selbstreferenziell' und 'wirklichkeitskonstituierend'“¹³⁹

Handlungen gelten also als performativ, wenn sie auf sich selbst Bezug nehmen, sich damit selbst beschreiben und wenn sie etwas bewirken.

Die performative Perspektive ist nicht auf eine bestimmte Theatersituation beschränkt, sondern kann grundsätzlich auf alle Handlungen mit Aufführungscharakter bezogen werden. Im Kontext Theater ist die performative Forschungsperspektive besonders dafür geeignet, Formen zu untersuchen, die prozessorientiert arbeiten. Wie zum Beispiel das Improvisationstheater.¹⁴⁰

Im Modell der Performativität bilden semiotische Theorien einen wichtigen Grundsatz. Von Fischer-Lichte wurden diese um den Aspekt der „Emergenz von Bedeutung“ ergänzt. Weiterhin wurde in der performativen Forschungsperspektive die aktive Rolle der Zuschauer deutlich heraus gearbeitet, woraus sich zusätzlich noch drei weitere Aspekte¹⁴¹ ableiten lassen.

¹³⁷ vgl. <http://www.performativ.de/performativ-bedeutung.html> (25.01.2015)

¹³⁸ vgl. Lösel 2013: 157 - 280.

¹³⁹ ebd., 157.

¹⁴⁰ vgl. ebd.

¹⁴¹ vgl. ebd., 158.

Diese vier Aspekte der Performativität sind:

1. *die leibliche Ko-Präsenz von Zuschauern und Akteuren*
2. *Materialität*
3. *Ereignishaftigkeit der Aufführungen*
4. *Semiotizität*

Durch diese gelang Fischer-Lichte zu einer Theorie der Aufführung. Gunter Lösel hat die vier Aspekte auf das Improvisationstheater angewendet, die Ergebnisse in eine Theorie der Aufführung des Improvisationstheaters integriert und damit eine zentrale These herausgearbeitet.¹⁴²

Im Folgenden werden jedoch nur die Aspekte der leiblichen „Ko-Präsenz“ und der „Materialität“ intensiv beleuchtet, wobei die Ausführungen zu der Performativität der Materialität den Hauptteil der Untersuchung einnehmen wird. Die Aspekte „Ereignishaftigkeit der Aufführung“ und „Semiotizität“ werden in Kapitel 4.3 nur oberflächlich betrachtet, da sie für den Fokus dieser Arbeit keine zentrale Rolle spielen, jedoch für eine Erläuterung der „Theorie der Aufführung“ herangezogen werden müssen.

4.2.1 Leibliche Ko-Präsenz

Der Aspekt der „leiblichen Ko-Präsenz“ untersucht die gleichzeitige Präsenz von Akteuren und Zuschauern im Improvisationstheater und wie diese organisiert wird. Das performative Konzept der Präsenz muss also durch den Blick auf die Produktionsseite ebenso erfolgen, wie durch den auf der Rezeptionsseite. Nur so können gegenseitige Wechselwirkungen thematisiert werden.¹⁴³

Improvisationstheater stellt Interaktion von Bühne und Zuschauerraum in den Mittelpunkt. Zwischen dem Publikum und den Akteuren kommt es idealerweise zu einer Begegnung, die sich durch „Einmaligkeit“ auszeichnet. Nur für den Zeitraum des gemeinsamen Erlebens teilen sie einen performativen Ansatz. Somit ist Impro ein Produkt mit geringem Haltbarkeitsdatum¹⁴⁴. Die Begegnung von Darstellern und Zuschauern beim Impro manifestiert sich in emporkommenden Regeln der Interaktion, womit jede Auf-

¹⁴² vgl. Lösel 2013: 157ff.

¹⁴³ vgl. ebd., 159.

¹⁴⁴ vgl. Kapitel 4.2.2

führung unterschiedliche Züge annimmt. Die Qualität der Interaktion von Akteuren und Zuschauern wird im Improtheater oft mit den Adjektiven „warm“ oder „heiß“ beschrieben. Eine positive Erhitzung der Gemüter der Zuschauer ist in den meisten Formen der Improvisation erwünscht. Diese wird durch ein sogenanntes „Warm-Up“¹⁴⁵ bereits zu Beginn der Vorstellung initiiert. Dies zeigt sich vor allem im Theatersport. Daher findet eine Begegnung idealerweise unter einer gesteigerten „Ko-Präsenz“ statt. Die Zuschauer sollen das Theater mit einer gesteigerten Präsenz verlassen. Demnach kann die Aussage getroffen werden, dass dies das eigentliche Ziel einer Aufführung ist. Dieses Qualitätskriterium steht im Einklang mit den Aussagen von Spolin und Johnstone.¹⁴⁶

4.2.2 Materialität

Der Begriff der „Materialität“ umfasst die „Körperlichkeit“ und die „Räumlichkeit“ der Aufführung als auch ihre „Zeitlichkeit“. Gemäß dem performativen Paradigma verwirklicht sich „Materialität“ immer erst im Vollzug der Aufführung.¹⁴⁷

Der performative Ansatz der Körperlichkeit untersucht die Verwendung des Schauspielkörpers innerhalb der Aufführung. Es beschreibt also das Verhältnis von Schauspieler zur fiktiven Figur. Im inszenierenden Theater tritt der Schauspieler für Gewöhnlich erst beim Schlussapplaus aus der Figur. Im improvisierten Theater dagegen, präsentieren sich die Darsteller gleich zu Beginn der Aufführung ohne spezifische Rolle. Um das Verhältnis von Schauspieler und Figur zu verstehen, muss man sich der Frage stellen, wie beim Impro überhaupt Figuren hervorgebracht werden.¹⁴⁸

Die Chicagoer Schule plädiert für eine große Distanz zwischen Spieler und Figur. Nach Spolin soll sich der Improdarsteller nicht in die Figur verwandeln, sondern er soll als „Figurenspieler“ hinter der Figur die ganze Zeit sichtbar bleiben:

„Er wird in der Lage sein, seine Rolle 'zu spielen'. Er wird lebendig und menschlich sein, sich auf andere beziehen und mit ihnen zusammenarbeiten. Als Darsteller wird er 'er selbst' sein und das Spiel desjenigen Charakters spielen, den er vermitteln will. Ist es nicht viel besser, sich einen Darsteller als ein menschliches Wesen vorzustellen, das im Rahmen einer Kunstform arbeitet, als an

145 Als Warm-Up wird in der Improvisation das „Aufwärmen“ des Publikums durch Applausübungen und lauten Zurufen verstanden. „Warm-Upper“ ist dabei zumeist der Moderator.

146 vgl. Lösel 2013: 159 - 189.

147 vgl. ebd., 185.

148 vgl. ebd. 185ff.

*einen Schizophrenen zu denken, der um einer Theaterrolle willen seine Persönlichkeit verändert hat?*¹⁴⁹

Der Spieler strebt in diesem System nicht danach, seine eigene Persönlichkeit zugunsten der Figur verschwinden zu lassen, vielmehr erschafft er eine Figur nur skizzenhaft und bleibt dabei als Erschaffer erkennbar. Auch Johnstone grenzt sich von Identifikationsprozessen zwischen Spieler und Figur strikt ab. Seine Figurenarbeit basiert auf dem blitzartigen intuitiven Erfassen von Rollen. Die Rolle springt dem Schauspieler komplett und fertig entgegen und übernimmt für die Dauer des Spiels die Kontrolle über sein Handeln.¹⁵⁰

Festzuhalten ist also, dass sich in der Improvisation unter dem Konzept der Körperlichkeit ein theoretischer Ansatz gebildet hat, der, im Gegensatz zu klassischen Schauspieltheorien, vom Schauspieler nicht verlangt, mit der verkörpernden Figur zu verschmelzen.

Auch die performativen Ansätze der Räumlichkeit gehören zu Fischer-Lichtes Begriff der Materialität. Jeder Aufführungsraum erzeugt neben seiner geometrisch-architektonischen Räumlichkeit auch eine damit verbundene performative Räumlichkeit. Diese wird erst durch den Vollzug der Aufführung aktualisiert und ist mit dem architektonischen Raum nicht identisch. Der performative Aspekt der Räumlichkeit tritt besonders bei Theaterformen in den Vordergrund, die außerhalb von speziell konzipierten Theatergebäuden agieren. Dies ist vor allem beim Impro der Fall, das sehr selten auf „richtigen“ Theaterbühnen zur Aufführung kommt. Um die räumlichen Bedürfnisse des Improvisationstheaters zu untersuchen, greift Lösel auf Morenos Konzept der leeren Bühne zurück, weil es die Forderung der Partizipation der Zuschauer beim Impro räumlich umsetzt. Seine Ausführungen sollen im Folgenden dargelegt werden. Weiterhin soll belegt werden, dass sich im modernen Improvisationstheater das Ideal der „leeren Bühne“ durchgesetzt hat. Danach wird der performative Raum des Improvisationstheaters untersucht, wobei sich mit der Frage der „vierten Wand“ auseinander gesetzt wird.¹⁵¹

Morenos Versuch einer Architektur des Stegreiftheaters blieb der erste und letzte Versuch, die räumlichen Voraussetzungen des Improvisationstheaters von denen einer Inszenierung abzugrenzen und somit eigene Bedürfnisse zu definieren. In seiner Vorstellung, die beeinflusst war von den Bühnenkonzepten der historischen Avantgarde, sollte

149 Spolin 2005: 262f.

150 vgl. Lösel 2013: 187f.

151 vgl. ebd., 194.

es keine Zuschauer geben, da eine Rollentrennung von Autor, Schauspieler und Zuschauer in seiner Theorie grundsätzlich aufgehoben werden sollte. In Morenos Theater sollten alle Anwesenden gleichzeitig Mitwirkende sein. Die räumliche Trennung von Zuschauer und Akteuren sollte zum Verschwinden gebracht werden, weil seiner Meinung nach nur so eine wirkliche Begegnung zwischen ihnen ermöglicht wird.¹⁵²

Dazu hat Moreno ein eigenes Bühnenbild erschaffen, welches in der folgenden Abbildung¹⁵³ dargestellt ist:

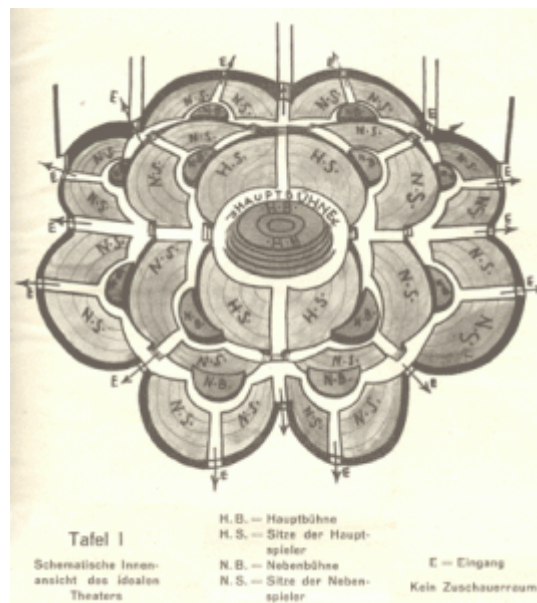


Abbildung 4: Morenos Vorstellung einer Bühne des Stegreiftheaters

Abgebildet ist seine Vorstellung eines Bühnenmodells, das aus einer Hauptbühne und 12 Nebenbühnen, welche kreisförmig die Hauptbühne umschließen und parallel gespielt werden sollten, besteht. Durch die Nebenbühnen wurden bei Moreno viele kleine Zirkel gebildet, die das Geschehen auf der Hauptbühne beeinflussen. Praktisch angewendet, sollten also auf den Nebenbühnen parallel Handlungen stattfinden, die Auswirkungen auf die zentrale Hauptbühne haben. Eine solche Bühne ist allerdings nie verwirklicht worden. Das Ideal der Begegnung zwischen Darsteller und Zuschauer lässt sich möglicherweise nur in einem kleinen Rahmen umsetzen.¹⁵⁴

¹⁵² Vgl. Lösel 2013: 195.

¹⁵³ http://www.vbkoe.org/wp-content/uploads/2010/08/schematische_innenansicht-270x300.gif (27.01.2015)

¹⁵⁴ vgl. Lösel 2013: 197.

Ein weiterer Grund für das Scheitern dieses Bühnenmodells könnte der nicht eindeutig bestimmte Hauptfokus sein. Da alle Bühnen gleichzeitig bespielt werden sollten, hätte dies zu einer Überforderung des Publikums geführt.

Aus diesen scheiternden Ansätzen hat sich im Lauf der Zeit eine Anspruchslosigkeit des Improvisationstheaters gebildet. Impro hat eine Offenheit entwickelt, für die es keine speziellen Theaterräume braucht. So sagt Lösel:

„Die aktuelle Spielpraxis ist geprägt von einem weitgehenden Pragmatismus: Es werden alle Orte bespielt, die als Bühne überhaupt in Frage kommen – Straßenecken, Bars, Probebühnen, Kleinkunsth Bühnen, Guckkastenbühnen, Seminarräume, kleine und – in wenigen Fällen – auch große Theaterbühnen.“¹⁵⁵

Aus der Praxis heraus lassen sich dennoch einige Bedingungen an Bühnen und Theaterräume formulieren. So sollte auf einer Improbühne eine kreisförmige Kommunikation möglich sein. Da Improvisationstheater zum größten Teil aus Interaktionen mit den Zuschauern besteht, sind der Größe des Publikums Grenzen gesetzt, um eine funktionierende Kommunikation garantieren zu können. Bei einem zu großen Publikum wäre eine leibliche „Ko-Präsenz“, wie sie im vorherigen Abschnitt definiert wurde, nicht mehr im vollen Maße gegeben. Weiterhin sollte eine Bühne einen direkten Kontakt und einen Übergang zum Publikum ermöglichen. In den meisten Fällen wird die Bewegung zwischen Zuschauerraum und Bühne durch eine kleine Treppe ermöglicht. In der Regel bleiben die Schauspieler allerdings auf der Bühne, die Zuschauer bleiben im Zuschauerraum. Eine komplette Auflösung von Zuschauer- und Schauspielerrolle, wie es Moreno verlangte, findet heute kaum noch statt. Die Bühne im Improvisationstheater sollte ebenfalls die Körperlichkeit der Darsteller betonen, d. h. der ganze Körper des Akteurs sollte über den gesamten Zeitraum der Aufführung zu sehen sein, um eine Fokussierung des Publikums zu gewährleisten. Auch ein in Theaterfachkreisen genannter „Off-Bereich“¹⁵⁶ sollte in der Improvisation nicht genutzt werden, im besten Falle gar nicht existieren. Die Spieler befinden sich die ganze Zeit auf offener Bühne und sind vom Zuschauer über die komplette Aufführungsdauer zu sehen. Ein „Rückzugsraum“ wird im Improvisationstheater nicht gebraucht, da die Transformation des Schauspielers in die Figur auf offener Bühne vor den Augen des Publikums geschehen soll. Eine weitere grundlegende Bedingung einer Bühne sollte die klare Differenzierung zum „normalen“ Theater sein. Die Räume werden beim Improvisationstheater absichtlich so gestaltet, dass eine Distanz zum klassischem Theater hergestellt wird. Dies wird beispiels-

¹⁵⁵ Lösel 2013: 198.

¹⁵⁶ Der „Off-Bereich“ bezeichnet Bühnenabschnitte, in denen ein Darsteller vom Publikum nicht gesehen wird.

weise dadurch erreicht, dass in den meisten Fällen kein Vorhang existiert, der die Bühne vor den Zuschauern geheim hält. Solche Unterscheidungen zum klassischen Theater werden aus dem einfachen Grund gemacht, um einen identischen Erwartungsrahmen der beiden Theaterrichtungen zu verhindern. Es wird eine überwiegend entspannte Grundhaltung des Publikums angestrebt. Die Zuschauer im Improvisationstheater dürfen in der Regel während der Aufführung essen, rauchen oder trinken. Die beschriebenen Anforderungen einer Impro-Bühne werden aus der Praxis abgeleitet und weitergegeben. Sie entspringen keinem Gesetz einer „idealen“ Improvisationsbühne. Möglicherweise ist gerade das Fehlen von solchen Gesetzen charakteristisch für die Nutzung des Raumes im Improvisationstheater.¹⁵⁷

Trotz allem hat sich in der Welt der Improvisation das Ideal der „leeren Bühne“¹⁵⁸ durchgesetzt. Die Bühne ist im Allgemeinen bis auf wenige Stühle und eben die Darsteller vollkommen leer.

Dieses Bemühen um Neutralität auf der Bühne hat einen besonderen Grund. Zum einen unterstützt es eine gewisse minimalistische Ästhetik, zum anderen erhebt es einen konkreten Anspruch im Verhältnis von Darstellung und Zuschauer. Die Rezipienten müssen die jeweiligen Orte und Bühnenbilder aktiv imaginieren. Improtheater setzt eine aktive Konstruktion von Bühnenrealität beim Zuschauer voraus und hat entsprechende Techniken zur Teilhabe der Zuschauer an diesem Konstruktionsprozess entwickelt. Sie sind damit an der performativen Herstellung von Räumen auf der Bühne beteiligt.¹⁵⁹

Was für die Bühne gilt, trifft ebenso auf die Bühnenkleidung zu. In der Praxis hat sich weitgehend eine neutrale Bühnenkleidung durchgesetzt, um Prozesse der Transformation zu erleichtern. Das Publikum muss beim Improvisationstheater in der Lage sein aufgrund weniger Schlüsselreize eine Figur im Schauspieler zu sehen. Eine aussagekräftige Kleidung oder aufwendige Kostüme, wie sie üblicherweise im klassischen Theater benutzt werden, würden dabei stören. Zuviel Informationen würden vorgegeben werden und damit den Prozess der Imagination behindern, der beim Impro unverzichtbar ist. Die Spieler tragen zumeist Alltagskleidung. Das Zugehörigkeitsgefühl wird dadurch gesteigert, das sich in der Regel auf gleichfarbige, meist dunkle Oberbekleidung geeinigt wird.¹⁶⁰

157 vgl. Lösel 2013: 198f.

158 vgl. ebd., 201.

159 vgl. ebd.

160 vgl. Lösel 2013: 203.

Folgende Abbildung zeigt dies auf:



Abbildung 5: Theatersportkleidung am Beispiel der Improgruppe „Das Elbe vom Ei“

Was den Gebrauch von Requisiten angeht, so herrschen im Improtheater zwei verschiedene Auffassungen. Die Chicagoer Schule um Spolin verzichtet vollständig auf Requisiten und Kostüme, da jedes reale Requisit die kreative Transformation behindere. Die britisch-kanadische Improvisationsschule um Keith Johnstone verwendet sowohl Requisiten als auch Kostüme. Allerdings werden sie sparsam und mit der Bedingung zur Verwandlung eingesetzt. So kann ein Regenschirm auf der Bühne beispielsweise als Golfschläger benutzt werden. Bei aller Unterschiedlichkeit der Auffassungen kann die Möglichkeit zur Umdeutung von Requisiten und Kostümen als zentrales und unverzichtbares Kriterium für ihre Verwendung im Improvisationstheater gesehen werden.¹⁶¹

Um den performativen Zustand der Materialität zu erläutern, muss auch ein Blick auf ein Phänomen geworfen werden, welches in der Theatersprache als „vierte Wand“ bezeichnet wird. Damit ist eine imaginäre Wand zwischen Bühne und Zuschauerraum gemeint, die es im Improvisationstheater nicht gibt und niemals gab. Eine immer wieder aufgenommene Kommunikation zwischen Zuschauer und Improspieler ist unumgänglich und unverzichtbar.¹⁶²

¹⁶¹ vgl. ebd., 203f.

¹⁶² vgl. Lösel 2013: 204.

Dies ist auch die vorherrschende Meinung von Spolins Improvisationsansätzen:

„Der Satz 'Vergiss das Publikum' wird von vielen Regisseuren gebraucht, um dem Schauspielschüler zu helfen, entspannt auf die Bühne zu gehen. Aber diese Einstellung baut möglicherweise eine vierte Mauer auf. Der Schauspieler darf sein Publikum genauso wenig wie seine Sätze, seine Requisiten und seine Mitspieler vergessen!

Das Publikum ist der verehrungswürdigste Teil des Theaters. Ohne Publikum gibt es kein Theater.“¹⁶³

An dieser Stelle sollte darauf aufmerksam gemacht werden, dass diese Aussage von Spolin durchaus einen Widerspruch zu ihrem Konzept des „Point of Concentration“¹⁶⁴ darstellt. Dieser hat zum Ziel, durch Konzentration auf etwas Bestimmtes außerhalb der Beziehung von Akteur und Zuschauer, deren Abhängigkeit zu beseitigen. Insofern legt Spolin dem Schauspieler nahe, dem Blick des Zuschauers nicht zu hohe Bedeutung beizumessen, was durchaus als Aufforderung zum „vergessen“ interpretiert werden kann. Allerdings ist ihre Theorie des „POC“ wohl so zu verstehen, dass trotz der Konzentration auf etwas „Drittes“, das Wissen beobachtet zu werden und damit das Wissen um die Präsenz des Zuschauers zwar beiseite geschoben werden soll, jedoch nicht vollkommen vergessen werden darf.

Die Imagination einer vierten Wand dient zudem der Angstabwehr des Darstellers vor dem bewertenden Blick des Zuschauers und ist damit eine Störung im Verhältnis der Beiden, welches idealerweise frei von Angst sein sollte. Spolin setzte sich zeitlebens für den „Mut zu Scheitern“ ein. Der Akteur darf keine Angst haben, auf der Bühne Fehler zu machen. Es helfe nichts, die Ängste und Projektionen, die das Publikum im Schauspieler auslösen, zu verleugnen. Der Schauspieler soll zu einer wirklich entspannten Aufnahme mit den Zuschauern befähigt werden, um eine positive und konstruktive Beziehung zu garantieren.¹⁶⁵

Johnstone beschäftigte sich nicht explizit mit dem Konzept der vierten Wand, aber da er davon ausgeht, dass Kommunikation mit dem Publikum herrscht, kann man schließen, dass auch er keine Grenze zwischen Zuschauern und Akteuren wünscht. Er sieht allerdings den großen Einfluss des Publikums auch kritisch. Nach seiner Meinung ist davon auszugehen, dass dessen Beteiligung das Spiel eher deformiert und für die Spieler

¹⁶³ Spolin 2005: 27.

¹⁶⁴ siehe Kapitel 4.1.2

¹⁶⁵ vgl. Lösel 2013: 204.

langfristig eher eine Gefahr darstellt. In seinen Schauspieltheorien entwickelte er Techniken, wie Spieler es verhindern können, durch die Reaktion des Publikums manipuliert zu werden, insbesondere durch ihr Lachen.¹⁶⁶

Trotz der gewonnen Erkenntnis, dass eine vierte Wand im Improvisationstheater nicht existiert, sind die Grenzen zum Publikum dennoch nicht völlig offen. Die Zuschauer werden nicht permanent zur Partizipation aufgefordert. In Phasen der Rahmung, wie beispielsweise die Befragung der Zuschauer, wird diese für Informationen aus dem Publikum geöffnet, in Phasen der Improvisation jedoch wieder geschlossen. Die Reaktionen des Publikums dringen jedoch während des gesamten Aufführungsprozesses auf die Bühne und können das Spiel beeinflussen.¹⁶⁷

Neben den Ansätzen der „Körperlichkeit“ und der „Räumlichkeit“, soll nun auch das Konzept der „Zeitlichkeit“ erläutert werden, das für Fischer-Lichte ebenfalls zum performativen Ansatz der Materialität einer Aufführung zählt. Der Begriff „Zeitlichkeit“ meint dabei den Bezug zur Zeit und der konkrete Umgang damit innerhalb einer Improvisationsaufführung.¹⁶⁸ Im Improtheater ist die vorherrschende Zeitform das Präsens. Unabhängig der Tatsache, dass auch Szenen aus anderen Epochen, wie zum Beispiel dem Mittelalter oder der Steinzeit gespielt werden können, herrscht beim Impro eine besondere Beziehung zur Gegenwart. Dies zeigt sich auf mehreren Ebenen. Die erste Ebene ist dabei die Suche nach größtmöglicher Aktualität. Der Fähigkeit der Improvisation, unmittelbar auf Tagesereignisse reagieren zu können, wurde immer eine hohe Bedeutung beigemessen. Zudem kommt „Aktualität“ dem Ideal des Improvisationstheaters, sofort auf einen Impuls reagieren zu können, entgegen. Eine zweite wichtige Ebene ist der Verzicht auf überdauernde Wirkung. Dadurch bleibt das Improvisationstheater dem Paradigma des Präsens verpflichtet. Es strebt nicht nach zeitlich überdauerndem Ruhm oder gar Ewigkeit, sondern favorisiert ein Theater, das sich nach der Aufführung vollständig auflöst. Nach Beendigung der Improvisation, sollte diese also im besten Falle auch wieder vergessen werden. Improvisationen sind „Einwegartikel“, welcher nach Gebrauch weggeworfen werden können. Sie entfalten ihre Wirkung nur innerhalb einer jeweiligen konkreten Aufführung. Die spezielle Philosophie des Augenblicks bestätigt als dritte elementare Ebene die wichtige Beziehung des Improvisationstheaters zur Gegenwärtigkeit. Der Improvisierende lernt immer nur auf das gerade Geschehene Bezug zu nehmen, ohne sich Gedanken darüber zu machen, wohin sein Tun ihn füh-

166 vgl. Lösel 2013: 204.

167 vgl. ebd., 204f.

168 vgl. ebd., 214.

ren wird. Besonders Spolin vertrat dieses Konzept. Ihrer Ansicht nach findet die Selbsterfahrung beim Improtheater ausschließlich im Präsens statt. Es darf also keine Reflexion der Vergangenheit oder Vorausdenken in die Zukunft geben. Die Chicagoer Schule ist in besonderer Weise in der Philosophie des „Selbst“ verankert, die sich allein in der Gegenwart aktualisiert.¹⁶⁹

Es wurde also festgestellt, dass Improvisation mit einem punktuellen Zeitbegriff arbeitet. Im Mittelpunkt steht der Augenblick.

4.3 Theorie der Aufführung

Wie bereits beschrieben, benötigt Lösel für seine Theorie der Aufführung des Improvisationstheaters neben den Aspekten der „leiblichen Ko-Präsenz“ und der „Materialität“ auch die „Semiotizität“ und die „Ereigniskraft des Improvisationstheaters“. Diese Aspekte sollen hier kurz mit ihren zentralen Aussagen vorgestellt werden.

Kern der „Semiotizität“ ist die Erkenntnis, dass es in der Improvisation drei Bedeutungsebenen gibt. Die der Wirklichkeit, die der Fiktion und die des Spiels. Ein Impro-Akteur kann vom Zuschauer als „Schauspieler“ in der Wirklichkeitsebene wahrgenommen werden, durch die „Rolle“ begibt er sich in eine fiktive Darstellung. Die in dieser Darstellung zu sehende Figur bewegt sich vor dem Zuschauer auf eine Ebene des Spiels. Des Weiteren behandelt der Aspekt der „Semiotizität“ die verschiedenen Zeichen, die während einer Improvisationsvorstellung vom Improvisierenden ausgehen und die Art und Weise, wie diese vom Publikum wahrgenommen werden.¹⁷⁰

Die „Ereignishaftigkeit des Improvisationstheaters“ setzt voraus, dass Improvisation immer in einem spielerischen Rahmen erfolgt, unabhängig davon, ob es sich um eine Wettkampfbegegnung handelt oder nicht. Die einzelnen Improvisationen werden durch das Element der Games strukturiert. Konstruktionen von sozialer Realität werden dabei spielerisch gestört. Unabhängig davon, wo Improvisationstheater stattfindet, nur wenn es als „Spiel“ angesehen wird, kann die „Ereignishaftigkeit“ der improvisierenden Aufführung umfassend beschrieben werden.¹⁷¹

Wie schon angedeutet, hat Lösel die unter performativer Perspektive gewonnenen Ergebnisse in eine Theorie der Aufführung des Improvisationstheaters integriert. Als zen-

¹⁶⁹ vgl. Lösel 2013: 214 - 218.

¹⁷⁰ eigene Erläuterung basierend auf Lösel 2013: 219 - 239.

¹⁷¹ eigene Erläuterung basierend auf Lösel 2013: 239 - 258.

trale These hierfür ging er von der Betrachtung des Improvisationstheaters als Konstruktionsspiel aus. Seine These lautet:

„Improvisationstheater ist ein Spiel mit den Prozessen der sozialen Konstruktion von Wirklichkeit“¹⁷²

Die Zuschauer sind als Mitspieler durch ihre Vorgaben am Prozess der Konstruktion der Fiktion beteiligt. Mal als direkter Teilnehmer in das Spiel einbezogen, mal als Beobachter dem Spiel folgend. Ebenfalls nehmen sie großen Anteil an der Aufstellung von Hindernissen und beobachten deren Bewältigung. Durch das im Vorfeld der Aufführung absolvierte Warm-Up der Schauspieler und des Publikums wird ein kollaborativer Prozess erzeugt, der Akteure und Zuschauer gleichermaßen umfasst.¹⁷³

Die „Materialität“ des Improvisationstheaters folgt einer Ästhetik der Neutralität. Dieses allgemeine Bemühen sowie ein Ideal der leeren Bühne schaffen den Raum für eine aktive Imagination der Zuschauer und bringen ihn dadurch nicht in eine Rezeptionshaltung des Literaturtheaters. Das Publikum ist am Entstehungsprozess der Fiktion auf der Bühne über den gesamten Zeitraum der Improvisationsaufführung beteiligt. Durch den Verzicht eines Off-Bereichs, die Spieler bleiben auch dann auf der Bühne wenn sie nicht innerhalb der Fiktion agieren, entsteht für das Publikum eine doppelte Rahmung, eine Bühne auf der Bühne. Es existiert eine Verpflichtung auf den Moment. Die Zeitlichkeit von Zuschauern und Akteuren wird auf das „Hier und Jetzt“ gelenkt und befindet sich somit in der Gegenwart.¹⁷⁴

Improvisationstheater ist immer auch Fiktion. Die Bedeutung der Improvisation wird zudem noch durch Erzeugung eines spielerischen Rahmens gefestigt. Die Spieler wechseln zwischen den drei Bedeutungsebenen Wirklichkeit, Spiel und Fiktion und werden somit mal als Figur und mal als Rollenspieler wahrgenommen.

Auch wenn in der Improvisation vielseitige Rahmen möglich sind, beispielsweise „Improvisation als Wettkampf“, wird die Aufführung immer als „Spiel“ gerahmt. Auch dann, wenn weitere Rahmen etabliert werden. So behält Improvisationstheater einen spielerischen Charakter, unabhängig davon, wo und wann es eingesetzt wird. Um diesen zu unterstützen, werden die einzelnen Improvisationen durch Games strukturiert. Die jeweiligen sozialen Konstruktionen von Bühnenrealität erhöhen den spielerischen Reiz und werden vom Zuschauer als riskantes Spiel erlebt. Zum Ereignis wird Improvisati-

¹⁷² Lösel 2013: 259.

¹⁷³ vgl. ebd., 260.

¹⁷⁴ vgl. ebd.,

onstheater insbesondere durch die Möglichkeit des Scheiterns. Der Prozess wird deshalb immer wieder spielerisch gestört, damit er nicht zu makellos abläuft.¹⁷⁵

Elementar und existentiell für die bereits genannte These von Improvisationstheater als Konstruktionsspiel ist der Umstand, dass die Fiktion auf der Bühne dem Zuschauer immer als konstruiert sichtbar bleibt. Der Prozess der Konstruktion wird damit selbst zu einem Wahrnehmungsgegenstand der Improvisationsaufführung und bildet zusammen mit der Fiktion eine doppelte Rahmung des Improvisationstheaters. Der Zuschauer nimmt also jedes Element einer Aufführung als Element der Fiktion und gleichzeitig als Element des Konstruktionsspiel Improvisation wahr. Wie schon im Kapitel „Wahrnehmung der Improvisation“¹⁷⁶ erläutert, besteht aber die Gefahr, dass das Publikum an der Spontanität des Bühnengeschehens zweifelt. Wo die Fiktion zu glatt wird, verändert sich die Wahrnehmungsordnung des Zuschauers und er nimmt die Aufführung nicht mehr als improvisiert wahr, weil er das zweite Wahrnehmungsobjekt, den Prozess der Konstruktion, aus den Augen verliert. Diese Fakten führen Lösel zur zentralen Aussage, dass das Entstehen der Fiktion aus dem Spiel das eigentliche Thema des Improvisationstheaters ist. Dabei wird die Vorstellung eines planendes Bewusstseins unterwandert und dem Zuschauer immer wieder vor Augen geführt, dass die Prozesse auf der Bühne jeweils selber die Fiktion erschaffen haben, diese also „von selbst“ entstehen und damit improvisiert sind.¹⁷⁷

4.4 Fazit „Theorie Improvisationstheater“

Mit Jacob Levy Moreno, Viola Spolin und Keith Johnstone wurden drei Theoretiker der Improvisation vorgestellt. Im Kontext des Improvisationstheaters sollte jedoch mehr von „Praktikern“ gesprochen werden. Die im Vorfeld erläuterten Lehren bieten trotz großer Überschneidungen auch gewisse Differenzen.

Moreno sehnte eine Theaterrevolution herbei. Er hielt die Herrschaft des textbasierte Theater für abgelaufen und setzte diesem radikale Entwürfe entgegen, die er in seiner Vorstellung des Stegreiftheaters realisierte. Diese führten ihn schließlich zur Entwicklung des Psychodramas. Moreno plädierte für eine freie Improvisation. Seine Ansätze führten allerdings nicht zum gewünschten Ergebnis. Das Problem der „schwankenden Qualität“ stellte sich ihm in den Weg, welches er als unüberwindbar betrachtete. Die

¹⁷⁵ vgl. Lösel 2013: 260.

¹⁷⁶ vgl. Kapitel 2.2.5

¹⁷⁷ vgl. Lösel 2013: 262f.

von ihm aufgeworfene Frage, wie sich das Publikum auf den Prozess des Improvisierens einlassen kann, haben Spolin und Johnstone weiterhin behandelt.

Genau wie Moreno sahen sie die Grundlagen der Improvisation im kindlichen Spiel angelegt. Spolin entwarf das System des „*Point of Concentration*“, bei dem der Schauspieler seine Aufmerksamkeit aufteilt, sich auf etwas außerhalb der Beziehung zwischen Akteur und Zuschauer konzentriert und so zu einem freien Spiel gelangen kann. Zudem entwickelte Spolin als eine der ersten das Format Games, welcher ein Hauptelement im von Johnstone erfunden Theatersport ist.

Keith Johnstone sind Konzepte zur Förderung der Spontanität sowie das allgemeine Verständnis des Begriffes Status in der Improvisation zu verdanken. Zudem entwickelte er einen Stil, der sich stark auf das Erzählen von Geschichten auf der Bühne konzentriert und deklariert diesen als zentrale Komponente einer jeder Szene im improvisierten Theater. Zu diesem Thema konzipierte er Techniken und legte elementare Regeln fest, die bis heute im Improvisationstheater platziert und auf jeder Improbühne zu finden sind.

Weiterhin wurde ausgeführt, dass Performativität für eine Theoretisierung des Improvisationstheaters ein wichtiger Bestandteil ist. Performativität betont den Vollzugscharakter der Aufführung. Etwas entsteht erst in dem Augenblick, in dem es geschaffen wird. Die vier performativen Aspekte des Improtheaters lauten „leibliche Ko-Präsenz“, „Materialität“, „Semiotizität“ und „Ereignishaftigkeit“.

Die Präsenz von Akteur und Zuschauer bei der Improvisation und deren Untersuchung wird unter dem Aspekt der „leiblichen Ko-Präsenz“ zusammengefasst. Die Untersuchung der „Materialität“ des Improvisationstheaters zeigt als besonderes Merkmal dieser Theaterform ihren Verzicht auf Kontrolle. Dies manifestiert sich in den Aspekten „Körperlichkeit“, „Räumlichkeit“ und „Zeitlichkeit“. Es wurde festgestellt, dass das Improvisationstheater nicht nach einer Kontrolle des Theaters strebt, sondern sich den jeweils gegebenen und vorgefundenen Bedingungen anpasst.

Letztendlich wurde aufgezeigt, dass die vier Grundkategorien der Performativität auf das Improvisationstheater angewendet werden können und sich daraus eine Theorie der Aufführung des Improvisationstheaters ableiten lässt.

5 Theatersport

„Normalerweise ist in der Erziehung alles darauf angelegt, Spontanität zu unterdrücken. Ich wollte sie hervorbringen“¹⁷⁸

Dieses Zitat von Keith Johnstone, dem „Vater des modernen Improvisationstheaters“, ist zugleich die Grundlage seines Handelns. Sein Ziel, Spontanität zu fördern, zu forcieren und letztendlich zu „erlauben“, ließ ihn die Reform des Theatersports¹⁷⁹ entwickeln.¹⁸⁰

Johnstone hat den Begriff „Theatersport“ Anfang der 60er Jahre geprägt. Er gilt als Erfinder dieser Richtung. Theatergeschichtlich betrachtet, handelt es sich um eine relativ neue und junge Theaterform, die ein besonderes Format des Improtheaters darstellt. Mittlerweile erreicht Theatersport einen gewaltigen Popularitätsschub. Nach aktuellem Stand sind weltweit 691 Theatersportgruppen¹⁸¹ aufgelistet. Vor allem in Deutschland erfreut sich Theatersport einer großen Begeisterung und stellt mit 291 registrierten Gruppen¹⁸² die meisten Vertreter dieser Theaterrichtung. In beinahe jeder deutschen Stadt sind Theatersporttreibende zu finden.

Weitere Belege, für die immer größer werdende Popularität des Theatersports sind die Fakten, dass in vielen Ländern internationale Theatersportmeisterschaften existieren und Theatersportveranstaltung in vielen Schauspielhäusern zum monatlichen Repertoire gehören. Diesen Erfolg macht sich auch das Fernsehen zu Nutze, das Sendungen¹⁸³, basierend auf Spielformaten des Theatersports, zu den besten Sendezeiten ausstrahlen lässt.¹⁸⁴

Theatersport wird allerdings, trotz seines beachtlichen Erfolges, in der allgemeinen Wahrnehmung mit zweifelndem Zuspruch betrachtet und vor allem in der Welt des Theaters¹⁸⁵ nicht ernst genommen. Nach Johnstones Meinung verurteilen Kritiker den Theatersport mit der Begründung, er fördere das Konkurrenzverhalten. In seinem Buch

178 Masemann & Messer 2009: 36.

179 Theatersport ist der direkte Wettkampf zweier Improvisationsmannschaften, die um die Punkte der Zuschauer spielen. Siehe 5.2.3

180 vgl. Masemann & Messer 2009: 36.

181 http://improwiki.com/de/liste_improgruppen_weltweit (27.01.2015)

182 ebd.

183 Beispiele dafür sind die Sendungen „Schillerstraße“ oder „Frei Schnauze XXL“.

184 vgl. Masemann & Messer 2009: 36.

185 vgl. Lösel 2006: 7.

Theaterspiele bringt er jedoch zum Ausdruck, dass dies nur im textbasierten Theater tatsächlich der Fall ist. Im Gegensatz dazu bringt der Theatersport seiner Meinung nach eifersüchtigen und egoistischen Anfängern bei, gutgelaunt zu spielen und mit Würde zu scheitern und verringert damit das Konkurrenzgehebe. Darauf aufgebaut zählt Johnstone Vorteile des Theatersports auf.¹⁸⁶

„Unter vernünftigen Bedingungen kann Theatersport:

1. *die universelle Angst vor dem Angestarrtwerden [!] vermindern*
2. *'stumpfsinnige' Leute in 'brillante' Leute verwandeln*
3. *zwischenmenschliche Fähigkeiten verbessern und zu einer lebenslangen Beschäftigung mit menschlicher Interaktion ermuntern*
4. *das 'Funktionieren' auf allen Gebieten verbessern [...]*
5. *Die Fähigkeit, Geschichten zu erzählen entwickeln (Geschichten sind wichtiger, als den meisten bewußt [!] ist)*
6. *den Schüler sowohl mit dem Innenleben als auch der Oberfläche des Theaters vertraut machen*¹⁸⁷

Johnstones Ansichten werden auch in dieser Arbeit vertreten und sollen zusammen mit der Leidenschaft des Theatersports als Beweggrund genannt werden, einen selbst entwickelten Workshop im späteren Verlauf vorzustellen.

Aus diesem Grund widmet sich dieses Kapitel der Untersuchung der Gattung Theatersport. Dazu werden zunächst die geschichtlichen Aspekte der Entwicklung aufgezeigt, bevor die verschiedenen Regeln und Formen des Theatersports vorgestellt werden. Anschließend werden drei zentrale Elemente des Theatersports untersucht und sich einer Theorie dieser Theaterform gewidmet, die letztendlich im Kapitel „Workshop Improvisationstheater“ angewendet werden soll.

5.1 Geschichte des Theatersports

Keith Johnstone ließ sich bei der Entwicklung des Theatersports vom amerikanischen Ringen bzw. Wrestling inspirieren. Dabei faszinierte ihn nicht das Ringen als Solches, sondern die Energie auf den Tribünen:

¹⁸⁶ vgl. Johnstone 2014: 32f.

¹⁸⁷ ebd., 33.

„Amerikanisches Ringen war das einzige Beispiel für Arbeitertheater, das ich je gesehen hatte – eine Art lebendig gewordener Zeichentrickfilm, [...]. Die Ekstase der Zuschauer war etwas, wonach ich mich sehnte, am 'normalen' Theater aber nicht erlebte.“¹⁸⁸

Beeindruckt von der Stimmung und Beteiligung des Publikums bei einem solchen Wettkampf, setzt er sich zum Ziel, im Theater eine ähnliche Begeisterung zu schaffen. Er wandte das Konzept des Ringkampfs auf die Improvisation an und festigte somit seine Idee für den Theatersport, die er in den 1960ern im Royal Court Theater in London etablierte. Für Johnstone sollte Theater immer den Charakter einer Sportveranstaltung haben. Die Form direkt vor zahlendem Publikum zu spielen, gestaltete sich in London auf Grund von Zensur hingegen sehr schwer, worauf Johnstone in den 70er Jahren nach Kanada immigrierte, dem Zentrum seines Schaffens. Dort arbeitete er als Professor an der University of Calgary und setzte seine Vorstellung des Theatersports in die Tat um. Mit dem „Secret Impro Theatre“ gründete er eine Gruppe, die zum ersten mal das Format Theatersport einer Öffentlichkeit vorstellte.¹⁸⁹

Von dort verbreitete sich der Theatersport über die USA nach Europa, wo er zuerst Dänemark und dann auch Frankreich, die Niederlande und Deutschland erreichte. 1993 fand die 1. Deutsche Meisterschaft im Theatersport in Dortmund mit nur 8 angetretenen Gruppen statt. Zwei Jahre später beteiligten sich mehr als 15 Theatersportgruppen an der 2. Deutschen Meisterschaft in Hamburg. Seitdem werden in regelmäßigen Abständen deutsche Meisterschaften im Theatersport veranstaltet. Doch es existieren auch internationale Wettkämpfe im Improvisationstheater, so fand beispielsweise die erste Weltmeisterschaft des Theatersports im Rahmen des Kunst- und Kulturprogramms der Bundesregierung zur Fifa WM 2006 in elf Städten und Regionen Deutschlands statt. Heute erfreut sich Theatersport nicht nur in ganz Europa, sondern auf der ganzen Welt großer Beliebtheit.¹⁹⁰

5.2 Regeln und Formen des Theatersports

In diesem Abschnitt soll genauer auf den Forschungsgegenstand „Theatersport“ eingegangen werden, um dessen verschiedene förmlichen und spieltechnischen Ansätze zu verdeutlichen. Bevor aber aktuell existierende Theatersportformen vorgestellt werden,

¹⁸⁸ vgl. Johnstone 2014: 25.

¹⁸⁹ vgl. Masemann & Messer 2009: 36f.

¹⁹⁰ vgl. Andersen 1996: 8.

soll auf die unterschiedlichen Systeme eingegangen werden, die den Theatersport zum „Gewöhnungsobjekt“ machen. Anschließend wird der Charakter des Theatersports analysiert, um seinen Wert als Unterhaltungstheater zu verdeutlichen.

5.2.1 Theatersport als Gewöhnungsobjekt

Schlüsselwörter im Theatersport sind Phantasie, Kreativität, Präsenz, Zusammenarbeit und letztendlich Improvisationstalent. Theatersport erfordert eine sehr enge Teamarbeit der Mitspieler. Nicht die genialen Ideen eines Einzelnen, sondern das Zusammenfügen aller kreativen Beiträge der Spieler machen diese Theaterform für Spieler und Zuschauer interessant. Wie das Improtheater an sich, ist auch der Theatersport durch ein Entstehungsprozess gekennzeichnet. Sind gerade entstandene Geschichten beendet, sind sie auch schon wieder vergessen. Somit behält jede Szene und darauf aufgebaut jeder Theatersportabend den Anspruch, einmalig, einzigartig und unwiederholbar zu sein. Die Qualität und Ästhetik dieses Theaters wird geprägt durch die Sensibilität, Schnelligkeit, Intelligenz, Spontanität und Offenheit aller beteiligten Improspieler. Das gemeinsame „Erleben“ im Spiel steht im Zentrum dieser Theaterform.¹⁹¹

Die Art und Weise, nach welchen Regeln Theatersport ausgeübt wird, unterliegt unterschiedlichen Auffassungen. Das „dänische“ und „französische“ System der Improvisation arbeitet beispielsweise mit Zeitbegrenzungen und Beurteilungskriterien. Zudem hat sich in diesen Systemen des Theatersports eine „Beratungszeit“ etabliert, den Spielern wird also nach Erhalt der Vorgaben des Publikums, Zeit zur Verfügung gestellt, sich über die inhaltlichen Forderungen der Zuschauer Gedanken zu machen. Ist dieser Gedankenprozess beendet, beginnt die Szene. Auch ist die Bühne mit Ringseilen begrenzt, die den Sportcharakter noch verdeutlichen sollen. In vielen Ländern, darunter auch in Deutschland, wird diese Art und Weise des Improvisationstheaters aber vollkommen abgelehnt. Die Bühne ist bis auf wenige Stühle in der Regel vollkommen leer. Die Spieler stürzen sich zumeist sofort nach Verkündung der Vorgaben ohne Vorbereitungszeit ins Bühnengeschehen.¹⁹²

Eine objektive Bewertung der verschiedenen Systeme erscheint angesichts deren Erfolge, trotz gravierender Unterschiede, jedoch nicht möglich. Viel mehr muss die Aussage getroffen werden, dass Theatersport ein „Gewöhnungsobjekt“ darstellt, das nur subjektive Bewertungskriterien zulässt. Theatersport und dessen Regeln und Formen

¹⁹¹ vgl. Andersen 1996: 7f.

¹⁹² vgl. ebd., 8.

sind also „Geschmackssache“ und werden ortsabhängig unterschiedlich praktiziert und akzeptiert.

5.2.2 Theatersport als Unterhaltungstheater

Auch wenn viele Akteure dem Theatersport einen hohen künstlerischen Anspruch beimessen, wird hier die Meinung vertreten, dass es sich dabei in erster Linie um reines Unterhaltungstheater handelt. Improtheater kann deshalb leicht zur flachen Aneinanderreihung von formlosen Witzen verkommen, um schnelle Lacher beim Publikum zu erzielen. Trotz dieser unter Kritikern vorherrschender Meinung, darf der Theaterform auch nicht zwanghaft ein künstlerischer und ästhetischer Aspekt zugesprochen werden, der sie dadurch mit klassischem Theater in Verbindung bringt. Das heißt wiederum nicht, dass dem Improvisationstheater keine hohe künstlerische Schätzung zugesprochen werden darf. Ganz im Gegenteil. Die vorliegende Arbeit betrachtet das Improvisationstheater als hohe und ehrliche Kunst und will trotzdem den Unterhaltungscharakter des Theatersports unterstreichen und belegen, dass künstlerisch anspruchsvolles Theater und Solches, dass sich meist durch komödiantische Charakterzüge auszeichnet, nicht im Widerspruch zueinander stehen.

Das ursprüngliche Improvisationstheater zeichnet sich sogar durch theatrale Momente aus, in denen feinere und vielschichtige Interaktionen stattfinden, ohne ein Lachen des Publikums zu erzwingen. Zumeist ist das in den Langformen des Improvisationstheaters der Fall, die auch als „Harold“¹⁹³ bezeichnet werden. Allerdings hat sich im heutigen Theatersport ein Konzept der Impro-Comedy entwickelt und durchgesetzt. Die Zuschauer legen höheren Wert auf einen Unterhaltungsfaktor und interessieren sich weniger für Schicksale oder Geschichten.¹⁹⁴

Den Vergleich von Theatersport und Impro-Comedy hat Johnstone nicht beabsichtigt. Ursprünglich strebte er ein Format an, das sowohl komische als auch ernste Darbietungen umfassen sollte. Auch die Tatsache, sich Vorschläge immer wieder aus dem Publikum zurufen zu lassen, hält er für einen gefährlichen Ansatz.¹⁹⁵ Das Konzept des Theatersports, das sich bis heute etablieren konnte und aktuell aufgeführt wird, unterscheidet sich also in einigen wenigen, jedoch wichtigen Punkten von Johnstones ursprüngli-

193 Im „Harold“ werden nicht kurze aufeinanderfolgende Szenen gespielt, wie das im Theatersport der Fall ist, sondern ein Improvisationsstück erstreckt sich über den ganzen Abend. Die Vorgaben des Publikum werden dabei zu Beginn abgerufen und während der Aufführung immer wieder aktualisiert.

194 vgl. Lösel 2006: 13.

195 vgl. Kapitel 4.1.3

chen Intentionen für dieses Format. Dies kann als Grund betrachtet werden, warum kaum eine Theatersportgruppe tatsächlich mit dem Wort „Theatersport“ für sich wirbt. Ein weiterer ist wohl der Fakt, dass es sich bei diesem Wort um eine nicht registrierte Wortmarke handelt. Die Lizenzgebühren für Johnstones Formate werden vom ITI eingetrieben, dem „International Theatresports Institute“. Johnstone will dadurch eine Verwässerung und Verfälschung der von ihm erfundenen Formate verhindern. In der Praxis umgehen viele der Gruppen die in Europa freiwillige Lizenzierung, indem sie die Spiele unter anderem Namen aufführen und dabei sehr von Johnstones gedachtem Regelwerk abweichen. Gängige Bezeichnungen von Theatersportaufführungen sind „Impro-Match“, „Theater-Match“ oder „Impro-Show“.¹⁹⁶

Es haben sich im Lauf der Zeit die verschiedensten Improvisationsformen etabliert. Sie alle gleichen sich im Kern, besitzen dennoch feine Unterschiede in der Praxis. Bekannte Formen, neben dem hier behandelten Theatersport und dem erwähnten „Harold“ sind Improkrimis, Improsoaps, Biographie-Theater, Playback Theater, Action-Theater oder auch improvisierte Musik-Theater.¹⁹⁷ Zudem sollen hier auch die Formen Micetro, Life-Game und Gorillatheater zumindest genannt werden, die ebenfalls von Keith Johnstone erfunden wurden.¹⁹⁸

5.2.3 Charakter des Theatersports

Will man den Charakter dieser speziellen Improvisationsform näher untersuchen, so ist als erstes zu erkennen, dass sich Theatersport, wie der Name schon aufzeigt, aus den Elementen „Theater“ und „Sport“ zusammensetzt. Er beschreibt einen improvisatorischen Wettkampf mit spielerischem Charakter. Es stehen sich zwei Teams auf der Bühne gegenüber, die um die Gunst des Publikums nach dessen Vorgaben wetteifern. Den Sieger eines Theatersportabends ermittelt das Publikum durch Vergabe von Punkten nach jeder Szene. Die Akteure auf der Bühne improvisieren Szenen, in denen sie den Text der Szene und deren Handlungsrahmen wie beispielsweise Spielort, Figuren und ihre Beziehungen zueinander, sowie das Thema und seine Darstellungsweise direkt vor den Augen der Zuschauer erfinden. Die Szenen werden dabei oftmals in „Games“ verpackt. Als Games werden Spielformen im Improvisationstheater bezeichnet, die dem Rahmen einer Improszene bestimmte Bedingungen zuschreiben und ihr damit einen besonderen Reiz und für die Spieler eine größere Herausforderung bieten. Als

¹⁹⁶ vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Theatersport> (27.01.15)

¹⁹⁷ vgl. ebd.

¹⁹⁸ vgl. <http://www.hansmack.de/schauspiel/keith-johnstone.html> (27.01.2015)

Beispiel kann hier das „A-B-C-Spiel“ genannt werden, bei dem die Improvisierenden ihre Dialoge in alphabetischer Reihenfolge absolvieren müssen.

Games wurden unter Spolin und ihrem Sohn Sills zunächst noch nicht geeignet dafür betrachtet, alleine eine Aufführung hervorzubringen. Die Compass-Players¹⁹⁹ verließen sich zunächst auf in der *Commedia dell' arte* etablierte Szenarios und bei „Second City“²⁰⁰ waren improvisierte Spiele in Sketche unterteilt. Erst ab Mitte der 60er Jahre wurden Games zum zentralen Element von Improvisationstheateraufführungen und sind seitdem im Theatersport vorzufinden.²⁰¹

Weitere Games werden im vorgestellten Workshop beschrieben. Daneben existieren im Theatersport auch noch sogenannte „freie Szenen“. Damit sind Spielabschnitte gemeint, welche neben den Vorgaben des Publikums keine weiteren einschränkenden Bedingungen benötigen. Um Missverständnissen vorzubeugen soll hier erwähnt werden, dass die Begriffe „Szene“ und „Geschichte“ ein und das selbe definieren. Sie bedeuten einzelne Spielabschnitte eines Theatersportabends.

Vor den jeweiligen Szenen erhalten die Spieler Vorgaben aus dem Publikum, die beispielsweise den Ort der Handlung, die Berufe der Figuren, den Titel der Geschichte oder den Anfangssatz der Szene betreffen können und welche von den Zuschauern durch Zurufe auf die Bühne „geworfen“ werden. Diese Vorgaben setzen die Spieler dann in Szene. Den „Startschuss“ für jede Szene liefert mit den Worten „5, 4, 3, 2, 1, los...“ ebenfalls das Publikum. Das zentrale Element des Theatersports ist demnach dem des Improvisationstheaters identisch. Die direkte Beteiligung der Zuschauer am Geschehen, durch Vorgaben, Abstimmung oder gar durch Mitmachen verbindet die Ebenen „Zuschauer“ und „Spieler“ miteinander und ist elementar für diese Theaterform.

Nachdem die groben Regeln des Theatersports nun aufgezeigt wurden, soll auch ein Blick auf den Ablauf einer solchen Veranstaltung geworfen werden. Ein gewöhnlicher Theater-Match-Abend verfügt über folgende, nacheinander ablaufende Elemente²⁰², die in folgender Tabelle aufgezählt und anschließend erläutert werden sollen:

199 vgl. Kapitel 3.2

200 ebd.

201 vgl. Lösel 2013: 75ff.

202 eigene Erfahrungswerte

1	Warm-Up ²⁰³ des Publikums und Anmoderation	Moderator
2	Bühnendarsteller werden auf die Bühne gerufen	Moderator
3	Warm-Up-Szene ohne Wertung	Beide Mannschaften
4	Einzelszene mit Wertung	Gruppe A
5	Einzelszene mit Wertung	Gruppe B
6	Gemischte Szene ohne Wertung	Beide Mannschaften
7	Pause	
8	Gemischte Szene ohne Wertung	Beide Mannschaften
9	Einzelszene mit Wertung	Gruppe B
10	Einzelszene mit Wertung	Gruppe A
11	Bonusszene mit Wertung	Beide Mannschaften
12	Abmoderation	Moderator
13	Zugabe	Beide Mannschaften

Tabelle 3: Ablaufprozess eines Theatersportabends

Der Moderator beginnt den Abend mit einem Aufwärmen des Publikums. Daraufhin erklärt er in seiner Anmoderation den Terminus „Improvisationstheater“ und geht besonders auf den Ablauf des Abends ein. Zudem weist er die Zuschauer darauf hin, dass eben jene den Startschuss jeder Szene liefern müssen und etabliert den „imaginären Vorhang“²⁰⁴. Daraufhin ruft der Moderator die Improvisationsdarsteller auf die Bühne. Das sind zum einen der Musiker, zum zweiten der Schiedsrichter, falls diese Rolle nicht vom Moderator selbst übernommen wird und zum dritten die beiden Improvisationsmannschaften. Es folgt eine sogenannte „Warm-Up-Szene“, eine Szene, in der beide Mannschaften gemeinsam miteinander auf der Bühne agieren, um sich gegenseitig warm zu spielen. Diese Szene wird vom Publikum nicht gewertet, sondern dient zur Einführung des Abends. Daraufhin spielen die Mannschaften nacheinander ihre „Einzelszenen“. Szenen, in denen also nur die Mitglieder der jeweiligen Mannschaften spielen. Diese Szenen werden vom Publikum bewertet.²⁰⁵ Anschließend folgt ein weiteres gemeinschaftliches Spiel, eine sogenannte „Gemischte Szene“, wiederum ohne Wertung, wel-

²⁰³ vgl. Kapitel 4.2.1, so auch Kapitel 5.3.2

²⁰⁴ Der imaginäre Vorhang ist ein im Theatersport etabliertes Zeichen und wird am Ende einer Szene eingesetzt, um das Publikum zum Applaus zu animieren. Ein Spieler oder der Moderator bewegt dabei, über die Bühne laufend, seine Hand von oben nach unten und imaginiert somit einen zufallenden Vorhang.

²⁰⁵ vgl. Kapitel 5.2.4

che das Publikum in die Pause verabschiedet und auch das erste Element in der zweiten Halbzeit darstellt. Danach folgen wieder die bewerteten Einzelszenen, bevor im Anschluss darauf eine bewertete Bonusszene folgt. Entweder, um bei einem Punktegleichstand einen eindeutigen Gewinner zu ermitteln oder, um beide Mannschaften mit einer zusätzlichen Aufgabe zu fordern, indem beispielsweise eine „vergleichende Szene“²⁰⁶ gespielt wird.

Spätestens zu diesem Zeitpunkt steht ein Sieger fest, der daraufhin vom Moderator einen symbolischen Preis erhält. Die Abmoderation definiert zugleich das Ende des Theaterabends. Der Moderator bedankt sich bei allen Beteiligten und bei den Zuschauern. Zu guter Letzt verlassen alle Darsteller die Bühne, um für ein eventuell gefordertes Zugabespiel zurückzukehren. Ist dies der Fall, werden als Zugabe entweder die schönsten Momente des Abend als sogenanntes „Best of“ oder ein komplett neues kurzweiliges Spiel präsentiert.

Dem hier beschriebenen Ablaufsystem liegt kein Theatergesetz zu Grunde. Es kann nicht oft genug darauf hingewiesen werden, dass der Theatersport sich vor allem durch subjektive Praktizierung auszeichnet, also immer wieder über gewisse Unterscheidungsmerkmale verfügt, je nachdem wo er praktiziert wird. Der hier beschriebene Prozess eines Theater-Matches hat sich allerdings in der Praxis bewährt und kann folglich für diese Arbeit als allgemeingültiges Beispiel anerkannt werden.

5.2.4 Systeme der Bewertung

Die Punktevergabe durch den Zuschauer betreffend, haben sich im Theatersport zwei verschiedene Systeme durchgesetzt. Diese sollen in dieser Arbeit als „punktebasierend“ und „mannschaftsbasierend“ deklariert werden.²⁰⁷

Im mannschaftsbasierten System der Punktevergabe bewertet das Publikum Szenen erst, nachdem beide Mannschaften gespielt haben. Im tabellarischen Ablaufprozess also jeweils nach Punkt 5, Punkt 10 und Punkt 11. Die Zuschauer können die Szenen also direkt miteinander vergleichen und entscheiden, welcher davon sie ihre Punkte geben wollen. Dies kann zumeist durch drei verschiedene Mittel erfolgen. Erstens durch das Hochhalten von entsprechend farbigen Karten, die jeweils ein bestimmtes

²⁰⁶ Bei einer vergleichenden Szene müssen beide Mannschaften nacheinander zu den selben Vorgaben des Publikums eine Szene improvisieren.

²⁰⁷ eigene Begrifflichkeiten

Team repräsentieren, nachdem der Moderator das Kommando dazu erteilt hat. Dieses Prinzip ist auch im folgenden Bild zu erkennen:



Abbildung 6: Publikumsbewertung am Beispiel der Improgruppe „Das Elbe vom Ei“

Ein weiteres Mittel der Publikumsbewertung ist das Klatschen für die jeweilige Mannschaft, nachdem der Moderator deren Namen genannt hat. Die Mannschaft, bei der ein lauterer Applaus vernommen wird, erhält die Punkte. Als drittes Mittel hat sich das Zurufen des Mannschaftsnamens bewährt, nachdem der Moderator dazu aufgerufen hat.

Da im mannschaftsbasierten System nur darüber entschieden wird, welche Mannschaft die Punkte erhält und nicht wie viele Punkte, muss im Vorhinein geklärt werden, welchen Punktwert eine Szene hat.

Im punktebasierten System der Punktevergabe, bewertet das Publikum eine Szene sofort nach dessen Beendigung. In Tabelle 3 also nach den Punkten 4, 5, 9, 10 und 11. Hier haben die Zuschauer keine direkte Vergleichsmöglichkeit und bewerten aus diesem Grund nur die eben gesehene Szene nach ihrem Geschmack. In diesem System werden den Szenen zumeist die Wertigkeit „eins“, „zwei“ oder „drei“ gegeben. Die Zuschauer dürfen also entscheiden, ob ihnen die Szene ein, zwei oder drei Punkte wert war. Dies bekunden sie entweder durch Meldung oder durch Applaus, nachdem der Moderator die Wertigkeiten nennt. In der Praxis ist aber festzustellen, dass als Mittel in diesem System der Applaus doch deutlich bevorzugt wird, da er für eine positive Atmosphäre des Abends besser geeignet erscheint, als simples Handhochhalten.

Welches System der Punktevergabe an einem Theatersportabend verwendet wird, hängt vom persönlichen Geschmack des Moderators und den damit verbundenen Erfahrungswerten ab. Es gibt in beiden Systemen Vor- und Nachteile. Da im mannschaftsbasierten Bewertungssystem die gegnerischen Szenen miteinander verglichen werden, spricht das auf den ersten Blick für eine bessere Qualitätsbewertung. Allerdings wurde bereits erwähnt, dass es sich beim Theatersport um ein „Wegwurfprodukt“ handelt. Die wenigsten Szenen bleiben den Zuschauern in Erinnerung. Sie geraten schnell in Vergessenheit, somit hat in diesem System die zuletzt gespielte Geschichte immer einen geringen Vorteil, da sie in den Köpfen des Publikums noch präsenter ist. Dagegen scheint die Tatsache, dass im punktebasierten System nach jeder Szene abgestimmt wird, eine weitaus fairere Bewertungsgrundlage zu sein. Andererseits besteht die Gefahr, dass sich eine Theatersportaufführung in die Länge zieht, da viel öfter abgestimmt wird und somit der Fluss der Veranstaltung gestört werden kann. Beide Systeme bieten dem Publikum große Freude. Letztendlich ist es also nur von Bedeutung, sich für eines zu entscheiden und dieses dann über den gesamten Aufführungszeitraum zu nutzen.

5.3 Elemente des Theatersports

Nachdem in den letzten Abschnitten Formen der Interpretation und der Rahmen des Theatersports beleuchtet wurden, sollen nun drei wesentliche Elemente des Theatersports analysiert werden. Diese sind „Zuschauer“, „Moderator“ und „Spieler“.

5.3.1 Die Zuschauer

Wie im erstellten „Baukasten der Improvisation“²⁰⁸ gezeigt, soll in dieser Arbeit besonders das Kriterium der *Sehbarkeit* hervorgehoben werden. Das Improvisationstheater braucht in erster Linie das Element des Zuschauers, um seine Wirkung zu entfalten.

Das Theater lässt sich auf wenige Kernbestandteile reduzieren. Im Grunde kann es als das definiert werden, was zwischen Schauspieler und Zuschauer stattfindet. Alles andere sind Zusätze.²⁰⁹

Der britische Theaterregisseur Peter Brook²¹⁰ drückt dies so aus:

208 vgl. Kapitel 2.3.3

209 vgl. Dörger & Nickel 2008: 143.

210 Peter Brook wird zu den wichtigsten Vertretern des zeitgenössischen europäischen Theaters gezählt.

„Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist.“²¹¹

Das Publikum ist im Improtheater jedoch mehr, als nur stiller Betrachter. Als Spieler begibt man sich während der Aufführung in die Hände der Zuschauer. Es wird ein Vertrauensverhältnis zwischen Produzenten und Rezipienten der Improvisation hergestellt. Das „Leben im Moment“ wird vom Publikum die ganze Zeit über aufgenommen. Dabei bildet sich ein besonderer Beziehungsstatus zwischen Zuschauer und Akteur, wie er im „normalen“ Theater nicht existiert.²¹²

Der Publikumsbezug kann allerdings auch im Improvisationstheater verloren gehen, er ist nicht durch diese Theaterform gesichert. Der Verfremdungseffekt ist fest im Zuschauer verankert. Deshalb wird auf Rezipientenseite ein starkes Bedürfnis geweckt, zu sehen, wie etwas gemacht wird. Das ist ein zeitgemäßes Bedürfnis.²¹³ Es entsteht ein neues Verhältnis von künstlerisch Schaffenden und deren Beobachter. Die Zuschauer wollen hinter die Kulissen sehen und das Improvisationstheater bietet die Möglichkeit dazu.

Untersucht man den Faktor „Zuschauer“ im Verhältnis zum Bühnengeschehen, so hat sich im klassischen Theater ein explizites Verhalten durchgesetzt. Das theatrale Werk und dessen Aneignung sind deutlich voneinander getrennt. Der Raum, in dem produziert wird ist als Bühne denen frontal gegenübergesetzt, denen das Produkt vermittelt wird. Der Zuschauer ist in seiner Rolle als Betrachter in mehrfachem Sinne gebunden. Zum einen ist sein Blickwinkel auf das Geschehen durch den einmal eingenommen Platz bestimmt. Zum zweiten wird er zur sinnlichen Passivität gezwungen. Die räumliche Anordnung symbolisiert das Zwanghafte der Verhaltensnormen. Das Publikum wird zu einem Betrachter gemacht, der die Aufführung schweigsam, ehrerbietig und passiv bewundernd aufnehmen soll. „Applaus“ und in Ausnahmefällen „Lachen“ sind Handlungen, die erlaubt sind.²¹⁴

Im Improvisationstheater dagegen wird ein lebhaftes und turbulentes Publikum gebraucht. Eine lautstarke und emotionale Beteiligung des Publikums ist für eine erfolgreiche Theatersportaufführung unverzichtbar. Noch im 18. Jahrhundert gehörte es in europäischen Metropolen zur Normalität des Publikumsverhalten, sich ungeniert ins

²¹¹ Brook 1983: 9., zitiert nach Dörger und Nickel 2008: 143.

²¹² vgl. Lösel 2006: 37.

²¹³ vgl. ebd., 60f.

²¹⁴ vgl. Dörger & Nickel 2008: 63f.

Bühnengeschehen einzumischen. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts hat sich dann aber eine klare Trennung von Bühne und Publikum durchgesetzt. Dadurch wurde die unmittelbare Reaktion des Publikums eingeschränkt und es hatte kaum noch eine Chance, Kontakt mit den Akteuren aufzunehmen. Dieses Verhalten existiert im textbasierten Theater immer noch, allerdings wurde dem Publikum durch den Protest am distanzier-ten, bürgerlichem Theater und dem damit verbundenem Vormarsch des Improvisationstheaters im 20. Jahrhundert wieder die Möglichkeit eines „Mitmachtheaters“ gegeben.²¹⁵ In folgender Abbildung ist ein Theatersportpublikum an einer Aufführung von „Das Elbe vom Ei“ zu sehen:



Abbildung 7: Theatersportpublikum am Beispiel der Improgruppe „Das Elbe vom Ei“

Im Improvisationstheater und insbesondere im Theatersport ist ein „Mitspielen“ des Publikums also nicht nur erlaubt, sondern vor allem erwünscht. Es wird an der kreativen Gestaltung des Abends beteiligt. Das bedeutet nicht, dass diese Theaterform nicht auch über klare Strukturen verfügt. Den Bühnenakteuren obliegt es, Grenzen zu ziehen und die Regeln zu vermitteln. Im traditionellen Theater sind die Regeln klar, da sie über lange Zeit etabliert wurden. Impro greift aber nur zum Teil auf diese Regeln zurück, vieles ist noch neu, ungewohnt und ohne Konventionen. Deshalb ist es wichtig, die nicht

²¹⁵ vgl. Dörger & Nickel 2008: 64f.

bekannten Regeln klar zu vermitteln. Für diese Aufgabe gibt es im Theatersport den „Spielleiter“, der die Moderation des Abends übernimmt.

5.3.2 Der Moderator

Dem Moderator kommt im Theatersport die besondere Bedeutung zu, den Zuschauern die Regeln und Formen der Aufführung zu verdeutlichen. Zudem ist er für die Atmosphäre und Gestaltung des Theatersportabends zuständig. Er führt durch die Veranstaltung, interveniert wenn das Spiel stockt, er animiert das Publikum beispielsweise zum „Startschuss“, er pfeift Szenen ab und trifft auch Entscheidungen, die den Inhalt und die Form des Spiels betreffen. Zentral dabei ist die Kommunikation mit den Zuschauern. Diese beginnt im Theatersport normalerweise durch ein „Warm-Up“, bei dem das Publikum kurz vor Beginn der Vorstellung „angeheizt“ wird. Diesen Part übernimmt meist der Moderator selbst. Applaus und Zurufe werden „geübt“, das Publikum wird dazu animiert, sich gehen zu lassen. Häufig wird es gebeten aufzustehen, herumzuspringen oder Hemmungen im Bereich Körperkontakt, beispielsweise durch Massagen, abzubauen. Dies symbolisiert zum einen den lockeren Charakter der Veranstaltung, zum zweiten wird das Gemeinschaftsgefühl des Publikums erhört und zum dritten soll die Vorfreude der Zuschauer auf die bevorstehende Vorstellung gesteigert werden. Der Moderator ist das Bindeglied zwischen Spieler und Zuschauer. Er übernimmt die Spielleitung und muss dabei gezielte Fragen stellen. Damit kann er auch die Stimmung im Publikum beeinflussen. Der Spielleiter hat es in der Hand, ob das Publikum Aufregung verspüren sollte, weil er eventuell einen Zuschauer überraschend auf die Bühne bittet, oder ob es sich entspannen kann und „nur“ Beobachter des Bühnengeschehens ist. Impulse zu vermitteln, ist für den Job des Moderatoren im Theatersport ein zentrales Element. Durch Impulse gibt er dem Publikum den Anreiz zum Denken und den Darstellern den Anreiz zum Spielen²¹⁶.

216 vgl. Dörger & Nickel 2008: 145.

Folgendes Bild zeigt das Spiel eines Moderators mit dem Publikum während eines Warm-Ups:



Abbildung 8: Warm-Up am Beispiel der Improgruppe „Das Elbe vom Ei“

Zudem wurde im Theatersport die Figur des Schiedsrichters etabliert. Er ist für die faire und problemlose Durchführung der „Sportveranstaltung“ verantwortlich. Er bewertet außerhalb der Publikumswertung die Szenen und kann Punkte abziehen, beispielsweise für Nichteinhaltung von Vorgaben, sowie für besonders erfolgreiche und gelungene Szenen zusätzliche Punkte vergeben. Der Schiedsrichter besitzt im Theatersport den höchsten Status aller Bühnendarsteller, er darf auch den Moderator jederzeit unterbrechen oder auf Sachverhalte aufmerksam machen. Häufig übernimmt der selbe Spieler die Rolle des Moderators und die des Schiedsrichters. In diesen Fällen kommen ihm also beide Aufgabenfelder zu. Ein besonderes Element des Schiedsrichters im Improvisationstheater ist, dass er im besonderen Maße provozieren darf und sich somit absichtlich die Antipathie der Zuschauer einholen kann. Somit schafft er ein noch größeres Zusammengehörigkeitsgefühl zwischen Spieler und Zuschauer.

Festzuhalten ist demnach, dass der Moderator die Fähigkeit besitzen muss, dramaturgisch zu denken. Er ist dazu verpflichtet, sensibel auf die Bedürfnisse der Spieler und der Zuschauer zu achten. Zudem sollte er über das Talent verfügen, schnell Entschei-

dungen treffen zu können, da Schnellebigkeit einen wesentlicher Charakterzug im Theatersport darstellt. Von seiner Tätigkeit hängt der Erfolg einer Aufführung zu großen Teilen ab. Die Aufgaben des Spielleiters übernehmen deshalb zumeist Improvisationsspieler, die über einen jahrelangen Erfahrungsschatz verfügen.

5.3.3 Die Spieler

Den Spielern kommt im Improvisationstheater die wohl zentralste Aufgabe zu. Sie vermitteln dem Publikum die Improvisationen. Da beim Theatersport nichts vorbereitet werden kann, was als Produkt gezeigt wird, muss eine besondere Sorgfalt auf Intensität der Proben gelegt werden. Regelmäßige und intensive Proben stellen also eine Notwendigkeit dar und geben den Akteuren die Sicherheit, ohne festen Text und geprobte Abläufe offen einem Publikum begegnen zu können. Die Spieler müssen auf ihre eigene Spontanität, Darstellungsfähigkeit und Kreativität vertrauen können. Sie müssen sich auf ihre Mitspieler und auf die Spielleitung verlassen können. Das sind alles Fähigkeiten, die nur durch regelmäßiges Training aufgebaut werden.²¹⁷

Da das Publikum im Theatersport auch als Regisseur fungiert, müssen die Spieler zusätzlich über eine besondere Flexibilität verfügen. Einerseits lassen sie sich offen und kreativ auf das Spiel ein, gleichzeitig haben sie aber Vorgaben im Kopf, die ihnen das Publikum auferlegt hat und die sie erfüllen müssen. Sie können häufig nicht zu lange in ihren Figuren verweilen, sondern müssen zwischen den Szenen wieder zurück zur Beratung mit dem Publikum. Sie müssen also flexibel zwischen Anforderungen, Rollen und unterschiedlichen Funktionen hin und her springen. Dafür ist es von immenser Wichtigkeit, im Probeprozess Kreativität und Spontanität immer wieder weiter zu entwickeln um den Spielern Selbstvertrauen zu geben. Sie müssen über Techniken verfügen, die Vorschläge des Publikums sofort umsetzen zu können. Dies erfordert eine hohe Wachsamkeit und Aufmerksamkeitsgabe der Spieler, da sie zu jedem Zeitpunkt auf die Bühnenaktion Einfluss nehmen können, um die Ideen der Mitspieler aufzugreifen und zu unterstützen. Im Theatersport sind die Mitspieler gegenseitig aufeinander angewiesen. Hierfür ist ein harmonisches Gruppenklima unerlässlich.

Die Beratungen mit dem Publikum sind von hoher Bedeutung, da sie stark zum Gelingen des Abends beitragen. Improvisateure müssen demnach die „Kunst der Beratung“ beherrschen. Meistens übernehmen sie für den kurzen Zeitpunkt der Beratung die soziale Rolle des Moderators. Manchmal gehen sie auch als Figur in die Gruppendiskus-

²¹⁷ vgl. Dörger & Nickel 2008: 146.

sion mit dem Zuschauer. Dabei stellen sie Fragen, welche die gespielte Figur oder die Geschichte weiter vertiefen, wie beispielsweise „Wie alt bin ich?“, „Was sind meine Hobbys?“, „Welchen Tick habe ich?“, „Was ist mein nächstes Ziel?“ oder auch „Wie soll die Geschichte enden?“. Das Gespräch mit dem Publikum bietet für die Spieler gewisse Herausforderungen, welche im Folgenden genauer betrachtet werden sollen.

Eine besondere Herausforderung stellen problematische Vorschläge des Publikums dar. Häufig kommen von Seiten der Zuschauer auch Vorschläge, die nicht zueinander passen. Dann ist eine geschickte Diskussionsführung der Spieler gefragt. Auch will das Publikum häufig unangebrachte Vorschläge auf der Bühne sehen, die sich beispielsweise auf Sexualität, Rassismus, etc. beziehen. Hier müssen Spieler ihre eigenen Grenzen setzen. Auch die räumliche Gestaltung der Beratung kann im Theatersport für Schwierigkeiten sorgen. Je nachdem, wie das Publikum sitzt, sind die Zuschauer räumlich für eine gemeinsame Beratung ungünstig verteilt. In solchen Fällen ist es hilfreich, sich zu verteilen, um Vorschläge aus dem Publikum zu erhalten. Den Spielern ist es auch durchaus erlaubt, die Bühne zu verlassen und auch einzelne Personen anzusprechen, solange das nicht zu lange dauert und den Spielfluss stört. Theatersport lebt davon, dass das Publikum seine Ideen und Vorschläge auf der Bühne realisiert sieht. Dies setzt zum einen voraus, dass möglichst alle im Publikum ihre Ideen einbringen können, zum anderen, dass auch alle Zuschauer sie aufnehmen können. Aus diesem Grund sollten die Vorschläge für die Zuschauergruppe insgesamt noch einmal laut wiederholt werden. Ein weiteres Problem, welches bei der Befragung des Publikums beobachtet werden kann, ist eine vorgeschriebene Rollenzuweisung bzw. Rollendefinition durch die Zuschauer. Einzelne Spieler bekommen häufig ähnliche Rollen zugeschrieben und sind somit immer auf die „Witzfigur“ oder auf den „Antagonisten“ festgelegt. Um dies zu vermeiden, ist es wichtig, dass sie keine besondere Rolle „vorgeben“, also sich dem Publikum bei der Abfrage „neutral“ gegenüber stellen. Aber selbst in solchen Fällen gibt es performative Einflüsse, wie zum Beispiel Sprache, Stimme, Statur, Verhalten oder das Alter des Spielers, die immer zu einer gefestigten Rollenbestimmung im Unterbewusstsein des Publikums beitragen können. Dies kann bei den Spielern zu Irritationen führen, wenn sie ständig die selben Figuren verkörpern müssen. Hierzu soll auf die Vielschichtigkeit der sozialen und theatralen Rollen und ihre Interdependenz im Kommunikationsgefüge hingewiesen werden.²¹⁸ Das heißt, die Rezipienten sehen auf der Bühne sowohl die Person, als auch die Person in ihrer sozialen Rolle als Mitglied der Theatersportgruppe. Die zu definierende Rolle wird manchmal davon beeinflusst.²¹⁹

218 vgl. Dörger & Nickel 2008: 148.

219 vgl. ebd., 147f.

Dieses Phänomen muss im Improvisationstheater vom Spieler hingenommen werden, da er darauf keinen Einfluss nehmen kann.

Im Theatersport hat sich auch das Element der Musik durchgesetzt. Der Musiker hat die Aufgabe, die gezeigten Szenen musikalisch zu begleiten. Dies geschieht gleichzeitig mit dem Vorführen der Szene. Somit wird nicht nur visuell sondern auch akustisch improvisiert. Deshalb ist auf jeder Improbühne zumeist auch ein Klavier oder ein Keyboard zu finden. Der Musiker befindet sich, wie die Spieler selbst, zu jedem Zeitpunkt der Aufführung auf der Bühne an seinem Instrument. Deshalb wird er auch zum Element der Spieler dazu gezählt. Auf Grund des hohen Anspruchs, den jeweiligen Szenen das passende Musikgenre zu vermitteln, und gleichzeitig sich dem Spiel der Akteure anzupassen, braucht ein Musiker nicht nur eine perfekte Beherrschung seines Instruments, sondern auch die Gabe, improvisatorisch zu denken.

Zusammenfassen lässt sich also sagen, dass die Spieler im Improvisationstheater das zentrale Element dieser Theaterform sind und sich der großen Herausforderung stellen müssen, die Vorgaben des Publikum augenblicklich in Geschichten zu integrieren, die sie auf der Bühne unter zumeist musikalischer Atmosphäre darbieten. Folgendes Bild zeigt die Hamburger Improvisationsgruppe „Das Elbe vom Ei“:



Abbildung 9: Improvisationsspieler am Beispiel der Improgruppe „Das Elbe vom Ei“

Sicherlich können noch weitere Elemente des Theatersports genannt werden, die sich beispielsweise auf die Lichtgestaltung oder auf den ökonomischen Überblick einer solchen Veranstaltung beziehen. Diese führen allerdings zu weit von der Praxis des „Spielens“ weg, auf die sich hier konzentriert werden soll. Mit den Elementen „Zuschauer“, „Moderator“ und „Spieler“ wurden nach Meinung dieser Arbeit aber die Wichtigsten bereits genannt und ausführlich vorgestellt.

5.3.4 Fazit „Theatersport“

Es wurde beschrieben, dass Johnstone den Begriff „Theatersport“ geprägt hat und als Erfinder dieser Richtung gilt. Durch ihn wird der sportliche Wettkampf zur populärsten Präsentation von Improvisationstheater und streut sich von Kanada über die ganze Welt.

Weiterhin wurden Regeln und Formen des Theatersports untersucht. Dabei wurde der Begriff „Gewöhnungsobjekt“ etabliert, der beschreibt, das Theatersport überall anders betrieben und interpretiert wird. Jedoch hat er zunehmend den Charakter eines Unterhaltungstheaters angenommen. Daraufhin wurde der Ablauf eines Theatersportabends in seine Elemente unterteilt und verschiedene Bewertungssysteme aufgezeigt. Zudem wurden mit den Elementen „Zuschauer“, „Moderator“ und „Spieler“ die drei Wichtigsten ihrer Art analysiert.

6 Workshop „Spiel mit mir“

In diesem Kapitel wird ein Improvisationsworkshop erstellt, der bisher gewonnen Erkenntnisse in spielerischer Form vereint. Dazu wird er in die Bereiche „Theorie“ und „Praxis“ unterteilt. Zunächst wird sich aber mit den Intentionen des Workshops beschäftigt.

6.1 Intentionen des Workshops

Dieser Abschnitt erläutert die Ziele des Workshops und strukturiert dessen Aufbau.

6.1.1 Ziele des Workshops

Der hier dargelegte Workshop „Spiel mit mir“ setzt sich zum Ziel, die spielerischen Herausforderungen des Improvisationstheaters aufzuzeigen. Er richtet sich in erster Linie an Anfänger der Improvisation und bildet damit einen wichtigen Zwischenschritt. Er stellt eine Verbindung zwischen dem geweckten Interesse an der Theaterform Improvisation und dem Schritt, diese auf der Bühne vor Publikum aufzuführen. Aber auch für Fortgeschrittene und Profis sind die hier vorgestellten Übungen nützlich und wertvoll, um ihre Grundlagen zu festigen.

Wichtigstes Element ist es, die „Lust am Spiel“ zu wecken und den „Mut zum Scheitern“ zu entwickeln. „Spiel mit mir“ soll von der Angst befreien, Fehler zu machen, die zumeist bei Improvisationsneulingen vorherrscht. Fehler gehören zur Improvisation dazu. Das steckt schon in der Definition des Ganzen. Improvisation ist niemals perfekt und fehlerlos. Es muss gelernt werden, Fehler konstruktiv zu nutzen, um das Spiel voranzutreiben. Wird diese Fähigkeit erlernt, bereiten Fehler sogar Freude, weil aus ihnen Lehren gezogen werden können und das „Spiel“ des Einzelnen dadurch an Charakter gewinnt.

Letztendlich lässt sich nicht bestreiten, dass ein gewisses Improvisationstalent nicht nur von Vorteil, sondern auch von Nöten ist. Trotzdem soll hier gezeigt werden, dass, unabhängig vom Talent, die Techniken für jeden Menschen anwendbar sind, der Interesse zeigt, sie zu lernen. Ob ein Jeder sich unbedingt gezwungen fühlen sollte, anschließend die Bühne zu betreten, ist eine andere Frage, die individuell geklärt werden muss.

6.1.2 Aufbau des Workshops

Der Workshop ist in drei Phasen eingeteilt. In Phase I werden Grundlagen der Improvisation vorgestellt und trainiert. Auch wenn der Spaß im Vordergrund steht, zielt Phase I auch darauf ab, etwas zu lernen. Dazu werden die Kategorien²²⁰ verwendet, denen schauspielerische Techniken und Übungen zu Grunde liegen.

²²⁰ Eigene Begrifflichkeit, vgl. Kapitel 6.3.1

In Phase II werden die erlernten Grundlagen spezifischer trainiert und in Übungsspiele verpackt. Die zehn Grundregeln des Theatersports²²¹ werden ausführlich behandelt und praktisch angewendet.

Phase III schließlich beschreibt den Übergang der Trainingsebene auf die Vorführungsebene. Die im Workshop entwickelten und ausgebauten Fähigkeiten werden auf die Bühne transportiert. Erlernte Techniken werden in Theatersportdisziplinen²²² eingebunden und bieten somit die Grundvoraussetzungen, Theatersport mit Freude betreiben zu können.

Die jeweilige Länge der verschiedenen Phasen hängt von verschiedenen Faktoren ab. Zum einen ist die Teilnehmeranzahl des Workshops von entscheidender Bedeutung. Die Arbeitsintensität unterscheidet sich anhand der Tatsache, ob drei oder zwanzig Teilnehmer am Workshop beteiligt sind. Im hier beschriebenen Workshop „Spiel mit mir“ soll eine „perfekte“ Größe von 10 Teilnehmern angenommen werden. Diese Zahl beruht auf jahrelangen Erfahrungswerten, die in verschiedenen Workshops gesammelt wurden.

Ein weiterer wichtiger Faktor ist die Zeit, welche für die Ausübung des Workshops zur Verfügung steht. Handelt es sich um einen „Eintages-Workshop“, kann nicht so intensiv gearbeitet werden, als wenn sich der Workshop über mehrere Tage, Wochen oder sogar Monate ausbreitet.

Schließlich spielt auch die Qualität der Teilnehmer eine wichtige Rolle für die Länge der verschiedenen Phasen des Workshops. Eine, sich durch hohes Interesse und spielerische Qualität auszeichnende Workshop-Gruppe, erreicht die einzelnen Phasenziele schneller und einfacher, als Teilnehmer, die zwar ein Interesse an der Improvisation zeigen, die verschiedenen Techniken aber nicht so schnell aufnehmen können.

An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass der Workshop „Spiel mit mir“ ausschließlich aus subjektiv gesammelten Erfahrungswerten zusammengestellt wird. Er beschreibt kein schauspieltheoretisches Gesetz, das zur Einhaltung verpflichtet, sondern vertritt nur Werte und Ansichten seines Entwicklers. Im Theatersport gibt es viele Trainingsansätze, die zu gewünschten Resultaten führen können. „Spiel mit mir“ verfügt allerdings durch die Gründung und den Betrieb der Improvisationsgruppe „Das Elbe vom Ei“ über einen Erfahrungsschatz, der in dieser Arbeit geteilt werden soll.

²²¹ vgl. Kapitel 6.3.2

²²² Games, in denen erlernte Techniken angewendet werden können.

Bevor aber auf den Workshop der Improvisation eingegangen wird, soll sich kurz mit den spieltheoretischen Aspekten des Theatersports befassen werden, um ein größeres Verständnis für das Konstrukt „Theatersport“ zu erlangen. Dazu wird sich zuerst mit der Frage der Kreation beschäftigt, bevor verschiedene Typen von Improvisationsspielen dargelegt werden.

6.2 Spieltheorie Theatersport

Auch wenn es so scheint, als ob zum Charakter von Theatersport ein verhältnismäßig zügelloser Rahmen selbstverständlich ist, wurden auch in dieser Theaterform Theorien zur Aufführung entwickelt, die verdeutlichen, dass dem theatersportlichen Spiel gewisse Regeln zugrunde liegen und nicht alles erlaubt ist. Die meisten stammen von Keith Johnstone persönlich und beziehen sich auf einen schauspielerischen Prozess des Bühnendarstellers.²²³ Dabei wird immer wieder auf die Frage eingegangen, ob ein Improdarsteller den schauspielerischen Anspruch haben sollte, eine Figur zu erschaffen und sich und das Publikum somit einer Illusion hinzugeben, wie das im textbasierten Theater der Fall ist. Eine Klärung dieser Frage wird im nächsten Abschnitt unternommen.

6.2.1 Identifikation oder Kreation?

Intensiv wird in der Improszene diskutiert, wie weit Akteure bewusst und kontrolliert spielen bzw. wie weit sie sich dem Spiel überlassen können oder sollen. Das ist eine Problematik, die auch für andere Theaterformen gilt. Die Frage ist deshalb so bedeutsam, weil Improspieler nicht nur Rollen realisieren oder sich nur als Person darstellen, wie das im klassischen Theater oder bei der Performance der Fall ist, sondern auch in der Beratung mit dem Publikum, in der Moderation, in Interviews und Diskussionen soziale Rollen übernehmen. Der Improdarsteller muss also ein ständiges Wechselspiel zwischen Alltäglichem und Schauspielerischem verkraften und beherrschen. Auch stellt sich die Frage, ob sich ein Schauspieler vom Geschehen hinreißen lassen darf oder nicht doch besser in einer „professionellen“ Distanz ausharren soll. Lebt er im Gefühl seines Inneren bzw. des Gefühls seiner Figur oder in der Gestaltung des Ausdrucks? Geht es im Theatersport um Identifikation oder Konstruktion?²²⁴

223 vgl. Johnstone 2014: 48 - 432.

224 vgl. Dörger & Nickel 2008: 149ff.

Zur Klärung dieser Frage sollen erneut die Ansätze von Viola Spolin dienen. Wie in Kapitel 4.1.2 schon dargelegt, plädierte sie für eine Distanz zum fiktionalen Bühnengeschehen. Was für den Zuschauer gilt, soll hier auch für den Spieler gelten. Die Begriffe „Illusion“ und „Identifikation“ haben im Improvisationstheater keinen Platz. Zuschauer sowie Darsteller befinden sich zu jedem Zeitpunkt der Improvisationsvorstellung in einer Welt der Fiktion, die durch das Publikum zu jedem Zeitpunkt wahrgenommen wird. Realistische Figuren sind im Improvisationstheater nicht vorzufinden. Das primäre Ziel der Veranstaltung ist die Unterhaltung der Zuschauer. Auf Grund dessen wird in dieser Untersuchung die Behauptung vertreten, dass Theatersport durch Konstruktionen erschaffen wird. Improvisationsschauspieler dürfen sich von der Atmosphäre des Abends durchaus anstecken lassen. Sie werden die ganze Zeit als Spieler wahrgenommen und zu keinem Zeitpunkt nur als Figur betrachtet. Theatersport ist Konstruktion, nicht Illusion.

6.2.2 Typen von Improvisierer

Bevor im nächsten Abschnitt intensiv auf die zehn Grundregeln des Theatersports eingegangen wird, sollen hier verschiedene charakterliche Eigenheiten von Improvisationsspielern vorgestellt werden. Diese Charaktere kristallisieren sich in jeder Theatersportgruppe. Deswegen müssen diese im Training behandelt und angesprochen werden. Keith Johnstone nennt sie „Typen von Improvisierer“. Basierend auf seinen Ausführungen²²⁵ sollen folgende Typen genannt werden:

Zum einen gibt es da den *Brückenbauer*. Diese Art von Spieler bauen eine „Brücke“ zu einem Ziel, obwohl sie es mit einem Schritt hätten erreichen können. Der *Bulldozer* trampelt aus Unempfindlichkeit oder Ungewissheit durch Ideen und Szenen anderer. *Regisseure* wollen alle Entscheidungen selbst treffen. Sie kommandieren anderen Spieler herum und kritisieren sie, teilweise auch auf der Bühne. *Stumpfsinnige* wählen das Negative in ihrem Spiel und senken den Einsatz. *Witzbolde* sind auf Lacher aus, auf Kosten aller anderen. *Oberflächliche* verweigern emotionales Engagement. Sie sind geschickt darin, Handlungen voranzubringen, doch sie bleiben distanziert. In einem Zustand großer Aufregung arbeiten *Hysteriker*. Es fast unmöglich, mit ihnen zu spielen, weil sie ununterbrochen reden, auch wenn sie dabei den gleichen Satz wiederholen. *Beifahrer* akzeptieren Ideen, doch sie steuern den Szenen keine bei. Sie weigern sich, eine Geschichte voranzutreiben. Schließlich existiert noch der *Angeber*. Er will im Mittelpunkt stehen, auch wenn sich das Publikum langweilt.

225 vgl. Johnstone 2014: 48f.

Johnstone ist weiterhin der Meinung, dass Witzbolde, Oberflächliche und Beifahrer in der Improvisation nützlich sein können. Dagegen stellen Bulldozer, Regisseure, Stumpfsinnige, Hysteriker und Angeber vielmehr eine Belastung dar. Improvisierer sollten keines dieser Extreme sein. Allerdings fällt auch der beste Improvisationsspieler immer wieder in einen „Typus“ zurück.²²⁶

Letztendlich kann die Aussage getroffen werden, dass Mischformen dieser Typen die Regel bilden. Im Workshop soll unter anderem darauf geachtet werden, charakterliche Eigenheiten der Teilnehmer zu erkennen und diese anzusprechen, um zu verhindern, dass sich ein Spieler zu einem Typus besonders berufen fühlt und dadurch in seinem Spiel eingeschränkt bleibt. Der nächste Abschnitt dieser Arbeit bietet dabei eine gute Überleitung, da das Trainieren der Grundregeln des Theatersports einen Spieler dahingehend formen kann, ein Grundverständnis dieser Theaterform zu entwickeln und diese auszubauen.

6.3 Theorie Workshop

Die Kapitel „Kategorien“, „Zehn Grundregeln des Theatersport“ und „Dramatische Grundbegriffe“ bilden die zentrale Rolle des Workshops „Spiel mit mir“. Auf Grund dessen werden sie zuerst gründlich theoretisch analysiert, bevor sie in Form der verschiedenen Phasen in die Praxis umgesetzt werden. Dazu sind in diesem Kapitel nach den Erläuterungen zu jedem Element Trainingsübungen oder Theatersportdisziplinen zu finden. Trainingsübungen werden in Phase I und in Phase II des Workshops gebraucht und in Kapitel 6.3.1 sowie 6.3.2 beschrieben. Theatersportdisziplinen bilden den Übergang des Trainings auf die Bühne. Diese werden für Phase III gebraucht und in Kapitel 6.3.3 erläutert.

Neben den hier beschriebenen Übungen und Spielen existieren in der deutschen Improszene noch zahlreiche andere Varianten.²²⁷ Diese Arbeit kann sich deshalb nur auf einige wenige individuelle Beispiele beschränken, da sonst jeglicher Rahmen dieser Untersuchung gesprengt werden würde. Auch sei hier nochmal erwähnt, dass alle Angaben sich auf persönlichen Erfahrungswerten beruhen.

²²⁶ vgl. ebd., 49.

²²⁷ vgl. <http://improwiki.com/de/wikis> (02.02.2015)

6.3.1 Kategorien – Phase I

Die erste Phase des Workshops „Spiel mit mir“ dient dem Kennenlernen der Improvisation und deren Herausforderungen. Die Teilnehmer sollen zu Beginn dieser Phase ihren Alltag vergessen und sich nur auf den Moment konzentrieren. Sie sollen frei von Zweifel und Vorurteilen sein, damit die Freude an den Improvisationen gedeihen kann. Zentrale Elemente dieser Phase sind Körperarbeit und Entspannungsmethoden. Sie fordert ein „geistiges Loslassen“ und bewirkt damit zugleich ein „körperliches Loslassen“. Somit sind Meditation und Relaxation²²⁸ wichtige Grundvoraussetzungen, um Improvisationstechniken aufnehmen zu können. Auch Selbsterfahrung und Fremderfahrung sind zentrale Kategorien in der Improvisation. Der Teilnehmer lernt während des Trainings viel über sich selbst und über seine Mitspieler heraus. Diese Erkenntnisse befreien das Wesen eines Spielers und ermöglichen ihm sich den Improvisationen zu öffnen. Aus diesem Grund trifft der Diplom-Psychologe und Improvisationslehrer Radim Vlcek auch die Aussage:

„Theater ist Befreiung“²²⁹

Die Übungen in dieser Phase sollen Teilnehmer zum Handeln anregen. Sie sollen lernen, an basalen Gefühlen zu arbeiten. Dadurch nähern sie sich wieder ihrem inneren Kind. Das kindliche Spiel wurde in dieser Arbeit bereits des Öfteren als zentrales Element des Wesens der Improvisation deklariert. Der Workshopteilnehmer muss sich diesem Spiel wieder öffnen, ansonsten werden keine Fortschritte erreicht. Er darf keine Angst haben zu wachsen und muss kritikfähig sein. Er soll seine Bühnenscheu verlieren.

Wie zu sehen ist, verlangt es einiges an Vorbereitungen und Entwicklungen, bevor eine freie Improvisation²³⁰ ermöglicht werden kann. Oder wie Vlcek weiter ausführt:

„Als bald erkannte ich, dass die freie Improvisation erst am Ende einer Kette von Entwicklungen steht. Nur derjenige, der seine Möglichkeiten des Ausdrucks kennt, kann sie in der Improvisation verwenden. Nur der, der sich selbst kennt und sich so angenommen hat, wie er ist, kann sein gesamtes Ausdruckspoten-

228 Relaxation ist ein Begriff für die physiologische Lösung von Muskelanspannungen.

229 Vlcek 2013: 5.

230 Unter freier Improvisation wird hier verstanden, die Fähigkeit zu besitzen, Improvisationstheater auf der Bühne betreiben zu können. Im besten Falle vor zahlendem Publikum.

*tial entfalten. Nur derjenige, der bereit ist zu spielen und zu riskieren, kann ganz zu sich selbst kommen.*²³¹

Um befreit spielen und riskieren zu können, müssen Improvisationen und deren Elemente erst kennengelernt werden. Erst dann kann eine intensive Arbeit stattfinden. Dazu werden in dieser Phase wichtige Kategorien etabliert, die im ersten Moment nicht an Improvisationen erinnern, da sie über eine klare Struktur verfügen. Jedoch wecken sie durch ihre Ausübung das Interesse des Teilnehmers am Improvisationstheater und lenken ihn in die richtige Richtung. Die hier aufgeführten Kategorisierungen des Workshops „Spiel mit mir“ lauten *Warm-Up*, *Konzentration*, *Umgebung* sowie *Erzählen*, *Zusammenarbeit*, *Figur* und *Status*. Die letzten vier Kategorisierungen werden zudem in den „Grundregeln des Theatersports“ noch weiter spezifiziert, welche der nächste Unterkapitel behandelt. Dennoch sollen sie auch schon in dieser Phase des Workshops kennen gelernt werden, um einen sicheren Umgang mit diesen Elementen in der nächsten Phase voraussetzen zu können. Zur besseren Übersicht werden die Kategorien im Folgenden in nicht nummerierten Überschriften gegliedert.

Warum-Up

Um mit theatraler Arbeit beginnen zu können, ist ein „Aufwärmen“ unverzichtbar. Das Warm-Up wärmt nicht nur Körper und Geist und bereitet auf die Improvisation vor, es schafft auch durch spielerische Weise den ersten und einen der wichtigsten Aspekte des Improvisationstheaters zu begreifen: Improvisation macht Spaß.

Im Warm-Up werden verschiedenen Spiele gespielt und Übungen absolviert, die zum einen die Konzentration fördern, zum anderen konzentrieren sie sich auf Rhythmusgefühl, Schnelligkeit, Koordination und selbstverständlich Teamfähigkeit. Vor jedem Training sollte sich für das Warm-Up mindestens eine halbe Stunde Zeit genommen werden.

Trainingsübungen Warm-Up
Klatschkreis
Schneller Tod
Keks aus der Dose

Tabelle 4: Trainingsübungen „Warm-Up“

²³¹ Vlcek 2013: 11.

Konzentration

Konzentration ist in der Theaterarbeit eine wichtige Voraussetzung. Sie wird benötigt um Strukturen überhaupt aufnehmen zu können. Im Workshop werden immer wieder Konzentrationsübungen angewandt. Dadurch lernt ein Teilnehmer sich für eine gewisse Zeitspanne auf die Übungen einzulassen und seine Gedanken von nichts anderem beeinflussen zu lassen.

Trainingsübungen Konzentration
Am laufenden Band
Schusslinie

Tabelle 5: Trainingsübungen „Konzentration“

Raumwahrnehmung

Die Raumwahrnehmung stellt ebenfalls ein wichtiges Element der Theaterarbeit dar. Ein Darsteller auf der Bühne muss seinen Raum kennen und sich darin wohlfühlen. Im Improvisationstheater ist die genaue Kenntnis, der auf der Bühne dargestellten Räume, elementar, um spielen zu können. Spieler müssen sich beispielsweise merken, wo Türen oder Möbel etabliert wurden oder wo sich andere Spieler befinden, auch wenn man sie gerade nicht ansieht. Durch eine gute Raumwahrnehmung wird auch dem Publikum ein sicheres Auftreten vermittelt.

Trainingsübungen Raumwahrnehmung
Imaginäre Bälle
Rühr mich an

Tabelle 6: Trainingsübungen „Raumwahrnehmung“

Zusammenarbeit

Es kann nicht oft genug erwähnt werden, wie wichtig die Teamfähigkeit im Theatersport ist. Da man von seinen Mitspielern abhängig ist, muss man sich auf sie verlassen können. Es gibt verschiedenste Übungen, um ein Gruppengefühl aufzubauen und zu stärken. Zwei davon werden in folgender Tabelle genannt.

Trainingsübungen Zusammenarbeit
21
Gleichzeitig Laufen

Tabelle 7: Trainingsübungen „Zusammenarbeit“

Erzählen

Die Tatsache, dass Keith Johnstone das „Geschichten erzählen“ als zentrales Element des Theatersport bezeichnet²³² unterstreicht die Bedeutung dieser Kategorie. Ohne die Fähigkeit Geschichten zu erzählen, hat man auf einer Improvisationsbühne nichts zu suchen. Diese Fähigkeit muss allerdings erst aufgebaut und im Training entwickelt werden. Dazu müssen auch die Determinanten der Realitätskonstruktion²³³ behandelt werden. Damit sind die W-Grundfragen einer jeder Szene gemeint. Beispielsweise das *WER?*, *WO?* oder *WAS?* Folgende Übungen eignen sich, die Fähigkeit des Erzählens auszubauen:

Trainingsübungen Erzählen
„Es war einmal...“
Dirigent

Tabelle 8: Trainingsübungen „Erzählen“

Figur

In Kapitel „Charakter des Theatersports“ wurde bereits dargelegt, dass Improvisationsdarsteller, wenn auch nicht im gleichen Maß wie Schauspieler am klassischen Theater, immer wieder in Figuren schlüpfen müssen. Dies wurde im Kapitel „Identifikation oder Kreation“ mit dem Zusatz bestätigt, dass sie dabei vom Publikum über den gesamten Zeitraum als spielende Person und nicht als wahre Figur wahrgenommen werden.²³⁴ Trotzdem darf im Theatersport auf Figurenarbeit nicht verzichtet werden. Den auch wenn Improspieler nur für kurze Momente Figuren auf der Bühne zum Leben erwecken,

²³² vgl. Johnstone 2014: 112 ff.

²³³ vgl. Lösel 2013: 260.

²³⁴ vgl. Kapitel 5.2.3, so auch Kapitel 6.2.1

müssen diese Figuren für den Zuschauer interessant sein, um dessen Aufmerksamkeit zu sichern.

Trainingsübungen Figur
Heißer Stuhl
Warum?

Tabelle 9: Trainingsübungen „Figur“

Status

Dieser Begriff ist fest mit dem Improvisationstheater verankert. Durch das Verständnis um die Kategorie „Status“ und deren Beherrschung, ist es einem Spieler möglich, eine Szene lebendig und damit unterhaltsam für die Zuschauer zu gestalten. Vor allem auf den Gebrauch der Statuswippe wird im Workshop große Bedeutung gelegt.

Trainingsübungen Status
Dieser Raum gehört mir
Partyszene

Tabelle 10: Trainingsübungen „Status“

6.3.2 Zehn Grundregeln des Theatersports – Phase II

In dieser Phase des Workshops kommt es darauf an, sich auszuprobieren und ein Gefühl für die Improvisation zu entwickeln, um in Interaktion mit dem Spielpartner zu kommen. Es werden Techniken angewendet, die in Phase I angelernt wurden und sich in dieser Phase des Workshops noch weiter spezifizieren. Dazu werden die Improvisationstechniken an den Grundthemen des Theatersports angewendet, die im Folgenden untersucht werden.

Wie bereits erwähnt, haben sich im Lauf der Zeit verschiedene Formen des Theatersports entwickelt, die sich aber in ihrer Grundstruktur ähneln und von der Dramaturgin und Journalistin Marianne Miami Andersen zu „Zehn Grundregeln des Theatersports“ zusammengefasst wurden. Diese Regeln sind für einen improvisierenden Darsteller

von immenser Wichtigkeit. Sie stellen sicher, dass gemeinsame Geschichten erschaffen werden können. Die zehn Grundthemen lauten:²³⁵

1. *Ja sagen*
2. *Zusammenarbeit*
3. *Spontanität*
4. *Kreativität*
5. *Austausch von Ideen*
6. *Präsenz*
7. *Balance zwischen Einfühlung und Überblick*
8. *Dramatik*
9. *Status*
10. *Mut zum Scheitern*

Die ersten sechs Themen sind die wichtigsten Kriterien. Sie handeln davon, wie eine Grundlage geschaffen werden kann, auf deren Basis sich Spieler weiter entwickeln können. Die nächsten drei Themen setzen ein gewisses Grundwissen voraus und richten sich auf Grund dessen an etwas Fortgeschrittenere. Sie richten die Improvisation auf ein Ziel hinaus.²³⁶

Als Fortgeschrittener soll ein Spieler gelten, wenn die ersten sechs Regeln aufgenommen, verstanden und trainiert worden sind. Basierend auf Andersens Ausführungen²³⁷, sollen im Folgenden spielerische Grundvoraussetzungen des Theatersports, die Darsteller zur Verbesserung ihrer Improvisationstechniken beachten sollten, zuerst theoretisch vorgestellt werden.

Die Behauptungen, die im Folgenden beschrieben werden, entsprechen dem hier vertretenden Verständnis von Improvisationstheater und Theatersport und werden für eine Durchführung des Workshops als verpflichtende Voraussetzungen angesehen. Auch hier werden die Grundregeln in nicht nummerierten Überschriften gegliedert, um eine übersichtliche Aufzählung zu garantieren.

²³⁵ vgl. Andersen 1996: 21ff

²³⁶ vgl. ebd., 21.

²³⁷ vgl. ebd., 23 - 68.

Ja sagen

Eine der wichtigsten Regeln des Improvisationstheaters und des Theatersports lautet, auf Vorschläge einzugehen. Vorschläge sind sämtliche Inhalte, die Spieler auf der Bühne beitragen, damit die Szene fortgesetzt wird. Diese Beiträge dürfen nicht gewertet, nicht kritisiert, nicht „blockiert“ werden. Unter Blockieren wird im Improvisationstheater verstanden, dass ein Spieler physisch oder wörtlich „nein“ zu einem Vorschlag sagt. Folgendes dient als Beispiel dafür:

A: Na Schwesterherz, wie geht's?

B: Wer sind sie? Ich kenne sie überhaupt nicht.

Blockieren gehört zu den schlimmsten Fehlern, die im Theatersport begangen werden können. Ach wenn Vorschläge des Mitspielers zur eigenen Idee im Widerspruch stehen, muss auf diese Aufforderungen eingegangen werden. Wenn ein Spieler beispielsweise die Idee hat, als Polizist auf die Bühne zu gehen, vom Mitspieler allerdings mit den Worten „Entschuldigung Herr Maier, ich hab vergessen meine Hausaufgaben zu machen“ begrüßt wird, dann muss er seine anfängliche Idee verwerfen und als Lehrer weiter spielen. Dadurch wird die Improvisation zu einem Zusammenspiel von guten Einfällen, anstatt zur Dominanz der Ideen eines einzelnen Spielers zu verkommen. Eine harmonische und produktive Zusammenarbeit der Gruppenmitglieder ist im Theatersport unverzichtbar. Dabei ist zu beachten, dass nicht nur eine verbale Bestätigung der Vorschläge unternommen werden muss, auch physisch muss „ja“ gesagt werden. Wenn Mitspieler eine Autofahrt simulieren, dann muss dieser Vorschlag aufgenommen werden. Der Mitspieler, der zur Szene hinzukommt, muss auf diesen Vorschlag eingehen und sich entweder ins Auto setzen oder beispielsweise als Polizist das Auto für eine Verkehrskontrolle aufhalten.

Es gibt jedoch verschiedene Möglichkeiten, Vorschläge zu akzeptieren. Beispielsweise ist es möglich, Aufforderungen der Mitspieler in ihrem Kern anzunehmen, Details aber zu verändern. Wenn ein Mitspieler sagt „Gib mir die Pistole“, kann man darauf eingehen, dass man eine Pistole hat, aber man liefert sie nicht freiwillig ab. Es ist auch möglich nur im Subtext „ja“ zu sagen. Als Subtext wird in der schauspielerischen Arbeit die wirkliche Intention einer Aussage verstanden. Wenn ein Spieler in einer Szene zum Beispiel beschuldigt wird, eine Liebesaffäre gehabt zu haben, währen seine Partnerin auf Reisen war, kann er das verbal hartnäckig verneinen bis er schließlich die Affäre zugeben muss. Die Idee wurde trotz „Verneinen“ akzeptiert. Es existieren also Vorschläge, die so spitzfindig sind, dass rein sprachlich „nein“ gesagt werden muss, um

auf sie einzugehen. Das Wichtigste ist aber, mit den Ideen der Mitspieler weiterzuspielen, um eine Szene voranzubringen.

Trainingsübungen Ja sagen	Theatersportdisziplinen mit dem Mittelpunkt „auf Vorschläge eingehen“
Jaah-Spiel	Stopp, was passiert
Ja, aber	Den Hut nehmen

Tabelle 11: Übungen und Spiele zum Thema „Ja sagen“

Zusammenarbeit

Theatersport beruht auf Teamfähigkeit, es muss einander geholfen werden. Das Publikum besucht eine Aufführung nicht, um Einzeldarstellungen zu sehen. Es ist die Zusammenarbeit, die im Improvisationstheater zählt. Andersen geht sogar noch einen Schritt weiter:

„Man könnte sagen, Theatersport muß [!] so gespielt werden, daß [!] alles, was man improvisiert, dazu dient, den anderen zu helfen.“²³⁸

Die Verantwortung der Gruppenleistung ist so groß, dass nicht nur die spielenden Personen für ein Misslingen der Szene verantwortlich gemacht werden dürfen. Vielmehr sind alle Mitspieler schuld, die nicht in eine schleppende Szene eingegriffen haben. Andersherum repräsentiert auch die ganze Gruppe eine erfolgreiche Szene. Die Leistung, sich aus einer gelungenen Szene auch raus zu halten, muss ebenfalls anerkannt werden. So Andersen:

„Mischt euch nie in eine erfolgreiche Szene ein, aber stets in ein Fiasko“²³⁹

Wenn eine Szene gut klappt, besteht keine Veranlassung, sie ergänzen zu müssen. Wenn sie hingegen droht auseinanderzufallen, muss aktiv eingeschritten werden. Wenn jemand beispielsweise in einer Szene nach seinem Anwalt ruft, dann muss eine andere Person hinzukommen und den Anwalt spielen. Die Spieler, die gerade nicht an einer Szene beteiligt sind, können die Geschichte trotzdem unterstützen. Sie können zum Beispiel durch Vogelgezwitscher eine Geräuschkulisse simulieren.

²³⁸ Andersen 1996: 28.

²³⁹ ebd.

Trainingsübungen Zusammenarbeit	Theatersportdisziplinen mit dem Mittelpunkt „hilft einander“
21	Diashow
Gleichzeitig Laufen	Der Erfinder

Tabelle 12: Übungen und Spiele zum Thema „Zusammenarbeit“

Spontanität

Die Notwendigkeit von Spontanität im Improvisationstheater wurde schon des Öfteren in dieser Arbeit erwähnt. Im Grunde soll darunter verstanden werden, sich nicht zwingen zu bemühen, kreativ zu sein, sondern den ersten Einfall, der einen auf der Bühne überkommt, zu verwenden. Das stellt für einen Anfänger der Improvisation allerdings ein Problem dar, denn spontane Reaktionen werden verdeckt bzw. blockiert durch Gewohnheiten, Tabus, Selbstkontrolle, Schüchternheit und Angst. Zudem werden spontane Reaktionen bestimmt durch erlernte Normen und ersetzt durch erprobte, gelernte oder erzwungene Verhaltensmuster. Handeln nach eigenem Plan in Kongruenz zum eigenen Willen wird immer schwerer.²⁴⁰ Umso wichtiger ist es, die Improvisationsfähigkeit wach zu halten.

Dazu muss das Vertrauen bei Improvisationsspielern aufgebaut werden, dass seine spontanen Äußerungen gut genug sind und damit eine Grundlage für die Szene bilden können. Es darf nicht zu sehr nachgedacht werden. So Andersen:

„Spontanität betrifft die Empfindung und Gedanken, die 'freiwillig' auftauchen, ohne daß [!] ihr über die Dinge nachdenkt.“²⁴¹

Diese Empfindungen werden im Improvisationstheater durch „Impulse“ gesteuert. Als Impuls wird hier die Steuerung eines Individuums durch sein Unterbewusstsein verstanden. Statt auf gute Ideen zu warten, sollte ein Spieler seinen ersten Einfall benutzen, ohne Angst haben zu müssen, nicht das „Richtige“ zu tun. Im Improvisationstheater gibt es nicht das „Richtige“, sondern es kommt darauf an, das Vorhandene zu nutzen.

²⁴⁰ vgl. Dörger & Nickel 2008: 16.

²⁴¹ Andersen 1996: 34.

Trainingsübungen Spontanität	Theatersportdisziplinen mit dem Mittelpunkt „verwendet euren ersten Einfall“
Assoziationskreis	ABC-Spiel
Nachrichtensprecher	Cluedo

Tabelle 13: Übungen und Spiele zum Thema „Spontanität“

Kreativität

Die Phantasie des Spielers muss sich im Theatersport entfalten dürfen. Dazu braucht ein Improvisateur Kreativität. Kreativität ist die Fähigkeit, etwas neues zu erschaffen und ist damit eng mit Spontanität verbunden.²⁴² Beides entsteht zwanglos und unmittelbar. Auf Grund dessen bedeutet Kreativität in vielerlei Hinsicht das gleiche wie Spontanität. Einfälle dürfen nicht bewertet und verworfen werden. Dafür ist ein entspanntes Wesen des Spielers Grundvoraussetzung. Er darf sich nicht zum „Kreativsein“ zwingen. Er muss die Selbstkritik ausschalten. Man kann nicht gleichzeitig kritisch und kreativ sein. Das sind zwei verschiedenen Denkweisen. Die eine denkt in Möglichkeiten, die andere in Beschränkungen. Andersen nennt das auch „konvergierende“ und „divergierende“ Versuche der Problemlösung.²⁴³ Auf den ersten Blick merkwürdige Vorschläge dürfen nicht verworfen, sondern müssen verwendet werden. Solche Einfälle fördern die dramatische Entwicklung einer Szene. Diese Ansichten werden auch von Andersen geteilt:

„Verwendet bei den Improvisationen auch die Mißgeburten [!] eurer Phantasie. Ein Theaterstück ganz ohne Frechheiten, Zoten und Bosheiten ist ein langweiliges Theaterstück.“²⁴⁴

Der Kreativität muss Zeit gegeben werden. Im Gegensatz zum logischen Denken ist sie spontan, sprunghaft und ungesteuert. Sie muss über ein regelmäßiges Training aufgebaut und gefördert werden.

²⁴² vgl. Andersen 1996: 37.

²⁴³ vgl. ebd.

²⁴⁴ ebd.

Trainingsübungen Kreativität	Theatersportdisziplinen mit dem Mittelpunkt „Vertraut auf eure Phantasie“
Falscher Name	Typewriter
Was machst Du?	Märchen

Tabelle 14: Übungen und Spiele zum Thema „Kreativität“

Austausch von Ideen

Theatersport erfordert einen doppelten Aufgabenbezug. Zum einen muss ein Spieler eigene Ideen anbieten, zum anderen die Ideen der Anderen akzeptieren. Diese Balance ist schwer zu halten. Einige Gruppenmitglieder haben mehr Mut sich zu produzieren als andere. Andere wiederum halten sich zurück und überlassen es den Mitspielern, das Wort zu führen. Diese beiden Verhaltensarten existieren in jeder Improvisationsgruppe. Der einzelne Spieler muss lernen, aus beiden die Vorteile zu ziehen und die Nachteile zu beseitigen. Denn wie schon öfter erwähnt wurde, ist der Sinn einer Theatersportszene nicht, dass ein Einzelner sich produziert, sondern, dass alle Gruppenmitglieder in die Zusammenarbeit einbezogen werden. Das Stichwort lautet „führen“ und „führen lassen“.

Trainingsübungen Austausch von Ideen	Theatersportdisziplinen mit dem Mittelpunkt „macht Vorschläge und geht auf sie ein“
Händedruck im Kreis	Ein Wort pro Person
Mehrere sprechen gleichzeitig	Puppets

Tabelle 15: Übungen und Spiele zum Thema „Austausch von Ideen“

Präsenz

Mit dem Wort Präsenz ist nicht nur der körperliche Aspekt gemeint, den ein Schauspieler besitzen sollte, um auf einer Theaterbühne zu überzeugen. Vielmehr ist hier damit gemeint, das Vorausplanen zu unterlassen. Improvisationsspieler müssen im "Hier und Jetzt" anwesend sein. Vorausplanung verhindert ein Spiel „im Moment“ und verhindert damit die Präsenz. Zudem macht Vorausplanung es schwer, auf Vorschläge der Mit-

spieler einzugehen. Der Impuls muss vollkommen unvorhersehbar sein. Die Spieler müssen bildlich gesprochen „ins kalte Wasser“ springen.

Trainingsübungen Präsenz	Theatersportdisziplinen mit dem Mittelpunkt „lasst das planen sein“
„-sagte sie und...“	Synchro von außen
Szene auf Ausländisch	Gefühlsachterbahn

Tabelle 16: Übungen und Spiele zum Thema „Präsenz“

Balance zwischen Einfühlung und Überblick

Eine ausgewogene Balance zwischen Einfühlung und Überblick setzt einen konzentrierten Fokus voraus. Eine Geschichte im Improvisationstheater darf nur einen einzigen Fokus haben. Unter Fokus versteht man den Ort, an dem die Handlung vor sich geht. Der Teil der Bühne, auf dem das Publikum seine Aufmerksamkeit konzentriert.²⁴⁵ Andersen vergleicht den Fokus mit der Wirkung einer Kameralinse. Auf ihn richten die Zuschauer ihren Zoom. Der Fokus kann von einem Ort zum anderen wechseln. Genau so, wie eine Kamera einen Schnitt zwischen zwei Blickwinkeln machen kann.²⁴⁶ Der Fokus darf sich nicht gleichzeitig an zwei Orten befinden, da sonst das Publikum in seiner Aufnahme überfordert wird. Ist dies der Fall und beachten Spieler diese Regeln nicht, wird in der Improvisation von „Fokus stehlen“ gesprochen. Ein Fehler, der im besten Fall nicht begangen werden sollte.

Trainingsübungen Balance zwischen Einfühlung und Überblick	Theatersportdisziplinen mit dem Mittelpunkt „konzentriert euch auf den Fokus“
Partyszene	Typewriter
Verschiedene Bälle	Emotionaler Arbeitsplatz

Tabelle 17: Übungen und Spiele zum Thema „Fokus halten“

²⁴⁵ vgl. Andersen 1996: 49.

²⁴⁶ vgl. ebd.

Dramatik

Auch wenn hier die Meinung vertreten wird, Theatersport diene in erster Linie der Unterhaltung, ist Improvisation dennoch mehr als nur Komik. Zum Theatersport gehören genauso Begriffe wie Wiedereinführung, Problemstellungen, Klischees, chronologisches Geschichten erzählen, Hauptfigur, sowie Beendigung einer Szene. Diese Elemente stellen eine Reihe an dramatischen „Bausteinen“ dar, mit denen Zusammenhang und Spannung in der Improvisation erzielt werden kann. Das bedeutet nicht, dass der Verlauf der Geschichte geplant werden soll. Es wird auch weiterhin improvisiert, nur eben etwas zielgerichteter. Es muss auch auf den dramatischen Teil des Theatersports Wert gelegt werden. Sind vorige Prinzipien unter Kontrolle und wurden sie trainiert, kann sich auf dramatische Ausdrucksmöglichkeiten des „richtigen“ Theaters konzentriert werden. Wenn der Theaterteil des Theatersports unterschätzt wird, dann wirkt die Struktur der Szene gekünstelt, einförmig und auf Dauer langweilig. Auch wenn in Kapitel 6.2.1 *Identifikation oder Kreation* erläutert wurde, im Improvisationstheater sei kein Platz für Illusionen des „normalen“ Theaters, bedeutet das nicht, dass dessen dramatischen Elemente nicht auch im Improvisationstheater immer wieder angedeutet werden dürfen. Folgendes Beispiel soll diese Aussage verdeutlichen: Weint eine Figur im klassischen Theater, so sind in der Regel die echten Tränen des Schauspielers zu erkennen, um das Publikum zum Mitfühlen zu bewegen. Ein Mitfühlen, wenn auch für sehr kurze Abschnitte, soll auch im Theatersport erreicht werden. Eine Improdarsteller darf eine weinende Figur ebenfalls mit echten Tränen zeigen und so die Zuschauer auf einer Ebene erreichen, die eher untypisch für das Improvisationstheater ist. Er muss nicht zwanghaft eine Clown-Nummer aus dem Weinen machen, auch wenn sich komische Spielweisen in der Praxis des Theatersports durchgesetzt haben.

Es soll deutlich erwähnt werden, dass trotz oder vielmehr, gerade auf Grund des Unterhaltungscharakters des Theatersports, nicht alle Szene lustig sein müssen. Eine Szene kann viele andere Qualitäten beinhalten wie beispielsweise eine zusammenhängende und abgeschlossene Geschichte oder spannenden Tempowechsel. Theatersport, der nur komisch sein will, setzt sich der Gefahr der Langeweile aus. Das passiert häufig, weil es keine Geschichte gibt, der man folgen kann. Deswegen beharrt Keith Johnstone immer wieder auf die Fähigkeit des „Geschichenerzählens“ und deklariert diese als wichtigste Eigenschaft im Improvisationstheater.²⁴⁷ Auch wenn sich heute im Theatersport zugegebenermaßen fast ausschließlich nur auf die Komik konzentriert wird, besteht das Improvisationstheater aus mehr, als nur aus Versuchen unterhaltsam zu sein.

247 vgl. Johnstone 2014: 112 - 245.

Wie bereits in diesem Abschnitt erwähnt, wurden Elemente des Theatersports genannt, die außerhalb der Komik stehen. Auf diese sollen im Folgenden näher eingegangen werden.

Zur Dramatik gehört das Element der „Wiedereinführung“. Darunter wird die Wiederholung von bereits bekannten Sachverhalten gemeint. Dinge und Begriffe, die einmal in der Szene verwendet wurden, müssen wieder aufgenommen werden. Dies sichert der Improvisation einen Zusammenhang. Eine Geschichte ohne Wiedereinführung ist eine Geschichte ohne dem Publikum bekannte Elemente, dadurch wird die Szene uninteressant. Als Ganzes betrachtet ist eine Improvisation ein Unikat, das ein einziges Mal aufgeführt wird. Elemente daraus sollen jedoch viele Male neu verwendet werden. Wenn beispielsweise in einer Szene ein Gefangener nach seiner Flucht aus dem Gefängnis seine Eisenkugel irgendwo versteckt hat, dann kann er die Kugel später durchaus wieder ausgraben und jemanden damit erschlagen. Wiedereinführungen müssen nicht kompliziert sein. Sie bedeuten einfach, dass sich Spieler daran erinnern, was bereits in der Szene passiert ist und dass sie diese Erinnerungen verwenden, anstatt sich gezwungenermaßen etwas Neues einfallen zu lassen.

Trainingsübungen Wiedereinführung
30/30 Sekunden
Nacheinander Geschichten erzählen

Tabelle 18: Trainingsübungen „Wiedereinführung“

Auch das Element der „Problemstellung“ ist für eine dramatische Führung einer Improvisationsszene von Wichtigkeit. Probleme sind ein einfaches Mittel, das unterhält. Zuschauer wollen Probleme sehen. In der Bühnensprache wird dafür der Begriff „Konflikt“ benutzt. In jeder einzelnen Szene sollte ein Konflikt stattfinden. Das Publikum zeigt besonderes Interesse daran, die Lösung dieser Konflikte auf der Bühne zu sehen. Sie wollen Dinge sehen, von dem gehofft wird, dass sie nicht im wahren Leben passieren. Dadurch entsteht Spannung. Das ist ein einfaches Prinzip, das Geschichten zu wesentlich größerer Qualität verhelfen kann. Deshalb müssen den Figuren auf der Bühne Probleme bereitete werden. Im Alltag wird versucht, Konflikten aus dem Weg zu gehen oder sie möglichst schnell zu lösen. Um im Theatersport Dramatik zu schaffen, muss genau das Gegenteil unternommen werden. Figuren müssen eine „Lust“ verspüren und Improvisationen müssen dafür sorgen, dass diese Gelüste nicht befriedigt werden.

Wenn eine Figur unbedingt den Kuchen vom Tisch essen will, dann darf sie ihn auf keinen Fall erreichen. Wenn auf der Bühne eine Affäre simuliert wird, dann muss der Ehemann in dem Moment zur Tür hereinplatzen, in dem die beiden anderen im Bett sind. Wenn ein Spieler einen Wissenschaftler imitiert, dann muss er auf den falschen Knopf drücken und „aus Versehen“ die Rakete zünden. Das alles sind Beispiele, wie Konflikte auf der Bühne entstehen können.

Sich in eine Szene einzumischen, kann also darin bestehen, die Szene zu betreten und der betreffenden Figur absichtlich ein Problem zu bereiten, dass vor den Augen der Zuschauer auf der Bühne gelöst werden muss. Die Lösung kann dabei positiver sowie negativer Natur sein. Der Wissenschaftler kann also durchaus auch die ganze Welt aus Versehen zur Explosion bringen.

Trainingsübungen Konflikte	Theatersportdisziplinen mit dem Mittelpunkt „schafft Probleme“
Mordszene	Tot in einer Minute
Anfang mit entgegengesetzten Gefühlen	Ziel und Hindernis

Tabelle 19: Übungen und Spiele zum Thema „Konflikte“

Wichtig in jeder Szene ist auch eine Hauptperson. Wenn eine Geschichte aus ständig wechselnden Personen besteht, dann besteht die Gefahr, dass sie dem Publikum gleichgültig wird. Eine Hauptfigur bietet den Zuschauern die Möglichkeit, eine bestimmte Figur zu verfolgen und mit dieser mitzufühlen. Die Geschichte sollte sich in erster Linie immer um die Hauptfigur drehen. Auch ein Entwicklung der Figur ist wichtig. Am Ende der Szene sollte die Hauptfigur beispielsweise klüger, reicher oder tüchtiger sein, als zu Beginn der Geschichte.

Eine Möglichkeit, eine Szene zu überladen, besteht im Theatersport darin, unaufhörlich neue Dinge einzuführen, die als spannend oder unterhaltsam gelten. Sogenannte Klischees, von denen geglaubt wird, sie wirken, weil sie einmal Erfolg gebracht haben. Klischees können durchaus ihre Berechtigung haben, aber nur im begrenzten Umfang. Zu häufig eingesetzt, hindern sie eine dramatische Entwicklung der Szene. Das Gleiche gilt auch für Theatersportszenen über gewagte oder unanständige Themen. Im Lauf der Zeit und mit zunehmender Erfahrung, müssen Spieler dazu in der Lage sein, unterhaltsame und spannende Szene zu spielen, ohne dass zu vordergründigen Pointen, die sich beispielsweise auf sexuelle Anspielungen beziehen, gegriffen wird. Kli-

schees werden schnell langweilig. Sie können ein Ausdruck dafür sein, dass nicht darauf vertraut wird, in der Szene auch ohne diese Elemente zurecht zu kommen. Hier kann wieder auf den „Mut zum Scheitern“²⁴⁸ hingewiesen werden, dessen Entwicklung eines der Hauptziele dieses Workshops ist. Es soll lieber riskiert werden, einen Fehler zu machen und zu scheitern, als sich ein Sicherheitsnetz aus Klischees aufzubauen.

Für die dramatische Erzählweise einer Geschichte ist es von Bedeutung, eine Szene chronologisch aufzubauen. Ereignisse auf der Bühne sollten in ihrer natürlichen Reihenfolge gespielt werden. Es sollte auch darauf geachtet werden, die Geschichte in Zeit und Raum zu belassen. Das heißt, die Handlung geht dort von sich, wo die Personen im „Hier und Jetzt“ sind. Zeitliche Sprünge in die Vergangenheit oder in die Zukunft sind möglich, müssen aber deutlich erkennbar gemacht werden. Zum Beispiel verlässt ein Spieler dafür seine Figur und sagt „drei Jahre später“, kehrt daraufhin in die Figur zurück und spielt weiter. Solche Elemente sollten allerdings nicht allzu oft verwendet werden. Die Hauptspielzeit der Handlung sollte die Gegenwart sein.

Als letztes dramatisches Element soll hier die Fähigkeit benannt werden, den richtigen Zeitpunkt dafür zu finden, eine Szene zu beenden. Dies verlangt von den Spielern ein gutes Gespür und das Denken eines Regisseurs. Ein zu frühes Ende der Szene kann das Publikum verärgern. Zieht sich die Szene zu lange hin, langweilen sich die Zuschauer. Im Theatersport hat jeder Mitspieler das Recht, eine Szene zu beenden. Ob er gerade auf der Bühne steht oder auch nicht. Oftmals wird dem Ende einer Szene allerdings zu wenig Beachtung geschenkt. Dabei kann ein Ende fast so elementar sein wie die Geschichte selbst. Deswegen sollte im Training immer wieder geübt werden, Szenen zu beenden. Dies kann zu vielen Zeitpunkten geschehen. Beispielsweise wenn die Hauptperson ihr Ziel erreicht hat oder an einer punch-line²⁴⁹, einem gelungenen Satz, als Krönung eines Gags. Auch das Erkennen, dass die Szene aus dem Ruder gelaufen ist oder der Tod der Hauptperson eigenen sich als Schluss einer Geschichte.

Trainingsübungen Dramatik	Theatersportdisziplinen mit dem Mittelpunkt „Kreiert eine Geschichte“
Und was jetzt?	Freie Improvisation
	Drei Tote

Tabelle 20: Übungen und Spiele zum Thema „Dramatik“

²⁴⁸ vgl. Kapitel 6.1.1

²⁴⁹ Als punch-line wird eine effektvolle, witzige Bemerkung verstanden, die zumeist als Abschluss eines Spielabschnittes fungieren kann.

Status

Statusarbeit ist, wie schon erwähnt wurde, ein unverzichtbares Element im Improvisationstheater.²⁵⁰ Improvisationen werden dadurch besser und lebendiger. Der Status ist gleichbedeutend mit dem sozialen Niveau. Jeder Mensch nimmt zu jedem Zeitpunkt einen Status an. Auf der Bühne sollte eine Szene aus immer wieder vollzogenen Statuswechseln bestehen. Johnstone etablierte hierfür den bereits erwähnten Begriff der „Statuswippe“.²⁵¹ Schauspieltechnisch betrachtet, gibt es für jedes Statusextrem eine Reihe physischer Kennzeichen. Ein paar davon sollen in folgender Tabelle²⁵² veranschaulicht werden. Dafür werden die schauspielerischen Elemente der Raumwahrnehmung, der Sprache, der Mimik und des Auftretens der Figur herangezogen.

Schauspielerisches Element	Figur mit hohem Status	Figur mit niedrigem Status
Raum	Nimmt viel Raum ein, macht sich breit	Macht sich möglichst klein, sitzt nur auf der Stuhlkante
Sprache	Spricht so lange und so langsam sie will und nimmt an, dass ihr gerne zugehört wird	Spricht meist stotternd und vor allem schnell, um Leuten keine Zeit zu stehlen
Mimik	Hält Blickkontakt und schaut niemals als erstes weg	Traut sich nicht, direkten Blickkontakt aufzunehmen
Auftreten	Geht wohin sie will und fordert, dass alle anderen ihr aus dem Weg gehen	Ist geprägt von nervösen Übersprungshandlungen und hat zumeist kein Ziel

Tabelle 21: physische Kennzeichen des „Statusextrems“

Wie der Name der Tabelle schon zeigt, handelt es sich bei diesen Beispielen um Extreme, die mehr oder weniger genutzt werden können. Alle Figuren im Theatersport verhalten sich anderen gegenüber entsprechend ihrem Status. Indem ein Spieler seinen Mitspielern einen hohen bzw. niedrigen Status zuteilt, schreibt er sich selbst die entgegengesetzte Richtung zu. Wichtig hierbei zu beachten ist, dass hoher und niedriger Status nicht gleichbedeutend ist mit sympathisch oder unsympathisch.

²⁵⁰ vgl. Kapitel 4.1.3, so auch Kapitel 2.1.4

²⁵¹ vgl. Kapitel 4.1.3

²⁵² eigens Beispiel

Trainingsübungen Status	Theatersportdisziplinen mit dem Mittelpunkt „lasst eine Statuswippe entstehen“
Dieser Raum gehört mir	Den Hut nehmen
Partyszene	?

Tabelle 22: Übungen und Spiele zum Thema „Status“

Mut zum Scheitern

Improvisationen misslingen häufig. Das ist aber nicht schlimm, es gehört zum Prozess dazu. Durch misslungene Szene können Zuschauer auch erkennen, wie schwer Improvisationstheater ist. Andersen vergleicht das mit den Stolperschritten eines Akrobaten:

„Manche Akrobaten trainieren Stolperschritte als Teil ihrer Auftritte, damit das Publikum nicht vergißt [!], wie gefährlich ihre Arbeit ist. Betrachtet eure gelegentlichen Fiaskos als geplante Ausrutscher eines Akrobaten.“²⁵³

Misslingt eine Szene vollkommen, sollten die Spieler, gerade vor Publikum, nicht demotiviert wirken. In den Köpfen muss die Gewissheit sein, dass Improvisationen immer wieder zum Scheitern verurteilt sind. Es ist eine Art Berufsrisiko. Vor dem Publikum muss allerdings immer die Haltung gewahrt werden. Auch nach gescheiterten Geschichten muss sich mit einem Lächeln verbeugt werden. In der Improvisation sollte alles die Wirkung haben, mit Absicht getan worden zu sein. Auch, wenn es sich dabei um Fehler handelt.

Den Mut zum Scheitern zu entwickeln und damit das Bewusstsein, dass Improvisation vor allem Risiko bedeutet, ist die Hauptintention des Workshops „Spiel mit mir“. Spielerische Fehler kommen im Theatersport immer wieder vor. Aus diesem Grund sollte im Training viel Wert darauf gelegt werden, mit den Teilnehmern zusammen herauszufinden, wie sie in Zukunft vermieden werden können. Und wie man damit umgeht, wenn sie passieren.

²⁵³ Andersen 1996: 67.

6.3.3 Dramaturgische Grundbegriffe – Phase III

Die bereits ausgeführten Grundregeln des Theatersports legen dar, dass gewisse Techniken erlernt werden müssen, um diese Art des Improvisationstheaters betreiben zu können. Um Theatersport allerdings zur Aufführung zu bringen, müssen zusätzlich noch weitere verschiedenen Fähigkeiten trainiert werden, um den szenischen Ausdruck des Darstellers zu verbessern. Hierzu dient Phase III, welche aus dem Zusammenspiel der ersten beiden Phasen besteht und die Verbindung zum Zuschauer herstellt. Zudem beschreibt Phase III den Übergang vom Training auf die Bühne. Dazu wird das im Workshop Erlernte in Theatersportdisziplinen integriert.

Doch, um vor Publikum bestehen zu können, sollte sich vor dem Gang auf die Bühne zunächst noch mit dramaturgischen Grundbegriffen auseinander gesetzt werden. Diese sind zwar auf den ersten Blick nicht unbedingt an den Theatersport gekoppelt, da sie über eine allgemeine schauspielerische Gültigkeit verfügen, im Folgenden sollen sie aber dennoch im Bezug auf Theatersport erläutert werden.

Publikumsfreundlichkeit

Eine Szene auf der Bühne sollte im Besten Falle für das Publikum überschaubar und leicht zu verfolgen sein. Ein Mittel, welches der Überschaubarkeit dient, ist die bereits erwähnte Konzentration auf den Fokus.²⁵⁴ Aber auch die Darsteller können und müssen durch die Beachtung gewisser Selbstverständlichkeiten zur Verständlichkeit der Geschichte beitragen. Diese müssen ebenfalls im Training geübt werden. Wichtig ist beispielsweise, dass Personen nicht mit dem Rücken zum Publikum spielen. Die Zuschauer wollen in das Gesicht des Spielers sehen, um mit ihm seine Gefühle teilen zu können. Auch sollte darauf acht gegeben werden, dass nicht mehrere Spieler einander ins Wort fallen. Es muss ein Gespür für den richtigen Zeitpunkt entwickelt werden, wann es besser ist selbst zu sprechen und wann ein Mitspieler zur Sprache kommen sollte. Auch muss immer auf eine Gewisse Lautstärke der Sprache hingewiesen werden. Spieler müssen den Eindruck haben, viel zu laut zu sprechen. Erst dadurch schaffen sie es, ein Stimmvolumen aufzubauen, um auch die Zuschauer in der letzten Reihe erreichen zu können. Wichtig für den Punkt der Publikumsfreundlichkeit ist ebenfalls immer darauf zu achten, dass Handlungen auf der Bühne nicht versteckt werden. Es

254 vgl. Kapitel 6.3.2

muss gelernt werden, vor einem Publikum so aufzutreten, dass die Zuschauer jederzeit sehen können, was vor sich geht.

Ruhe in der Geschichte

Ein großer Teil der Theaterarbeit läuft thematisch darauf hinaus, eine Routine zu stören. Eine Routine ist eine eingefahrene Handlungsweise auf der Bühne. Dafür muss sich aber die Zeit genommen werden, eine solche Routine überhaupt erst aufzubauen, also eine Spielhandlung routinemäßig erledigen zu können. Wenn bis zu dem Zeitpunkt, an dem ein Konflikt auftaucht noch keine Routine entwickelt wurde, dann merkt das Publikum nicht, dass etwas passiert ist. Wenn Spannung sich nicht auf einer ruhigen Grundlage entfalten kann, dann fällt sie in sich zusammen. Wird zum Beispiel auf der Bühne ein Auto simuliert, muss erst die Routine des Autofahrens eingeführt werden, bevor mit einem kaputten Motor ein Konflikt auftaucht. Eine Theatersportszene baut sich in der Regel als erstes mit dem Erstellen einer Alltagssituation für die Hauptperson auf. Es muss sich Zeit gelassen werden, um Umgebung der Person und ihre Einstellung den Dingen gegenüber vorzuführen, bevor die Handlung und unterhaltsame Einfälle auf sie herabstürzen.

Training der Mimesis

Im Theatersport treten Spieler auf einer fast nackten Bühne auf. Es gibt zumeist keine Kulissen oder ähnliches. Deshalb müssen Improdarsteller den Raum um die Geschichte durch Mimesis markieren. Sie müssen mit ihrem Körper zeigen, wo in der Geschichte Kulissen stehen würden. Geräte, Dinge oder Gebrauchsgegenstände müssen im Improvisationstheater gemimt werden. Pantomimische Arbeit ist ein großer Teil des Theatersports. Um einen Raum zu zeigen, muss er aber nicht in seiner Gänze gemimt werden. Ein charakteristisches Merkmal genügt. Es reicht, eine Badewanne pantomimisch darzustellen, um dem Publikum ein Badezimmer zu vermitteln.

Ein Improvisationsspieler muss seine Mitspieler zu jeder Zeit genau beobachten und darauf acht geben, was ein Mitspieler mimit, damit sie sich auch ohne verbale Kommunikation im gleichen imaginären Raum bewegen. Zu diesem Zweck müssen beispielsweise bereits etablierte Türen oder Möbel wieder aufgenommen werden. Wird ein Gegenstand gemimt, muss genau so viel Kraft aufgewendet werden, als wenn dieser Gegenstand wirklich in der Hand wäre. Dadurch wird das Spiel lebendig und aufregend. Sowohl für die Zuschauer, als auch für die Spieler selbst.

Tempo

Das richtige Spieltempo ist für eine erfolgreiche Szene in der Improvisation immens wichtig. Ist das Tempo zu schnell, wird eine Geschichte uninteressant und verwirrend, ist es zu langsam, wird die Szene langweilig. Dabei ist zu beachten, das Tempo nicht das gleiche ist wie „Energie“. Tempo bedeutet, wie schnell die Spieler sprechen, sich bewegen oder reagieren. Energie bedeutet, wie präsent und konzentriert Darsteller sind. Wenn genügend Energie vorhanden ist, dann kann eine Szene auch sehr langsam und ohne Bewegungsablauf gespielt werden und bleibt für den Zuschauer trotzdem faszinierend. Besonders erfreulich für den Zuschauer sind Szenen dann anzusehen, wenn mit dem Tempo variiert wird. Durch Tempiwechsel wird vermieden, dass eine Geschichte für das Publikum zu einförmig wird.

Figurenaufbau

Damit Theatersportszenen interessant werden, müssen Figuren erschaffen werden, für die das Publikum Sympathie oder Antipathie empfinden kann. Figurenaufbau ist die Kunst, auf der Bühne lebendige Charaktere zu schaffen. Dies gelingt im Theatersport nicht immer, deswegen muss es immer wieder trainiert werden. Spieler sollten darauf achten, nicht dauernd den selben Typus zu bedienen, sonst verfällt man schnell zum klischeehaften Spiel. Um Flexibilität im Spiel aufzubauen, ist die Figurenarbeit elementar. Hilfreich zur Entstehung einer Figur ist es, ihr einen bestimmten Tick zuzuschreiben. An diesem Charakterzug muss dann festgehalten werden. Auf diese Weise wird etwas über die Figur erzählt und man fängt an, sich für die Person zu interessieren. Eigenheiten einer Figur können zum Beispiel Stottern sein, ständiges Kratzen, übertriebenes Lachen oder bestimmte Allergien. Übungen, die zur Herstellung von Figuren dienen, werden in Phase I²⁵⁵ dieses Workshops erläutert.

Melodrama

Melodramatisches Theater wurde zur Bezeichnung für ein Theater, bei dem jedes Gefühl die betreffende Person vollkommen ausfüllt. Im Melodrama gibt es keine gemischten Gefühle oder Absichten.²⁵⁶

255 vgl. Kapitel 6.3.1

256 vgl. Andersen 1996: 102.

Auch im Theatersport ist es in bestimmten Momenten wichtig, melodramatisch aufzutreten. Einer Figur ein bestimmtes Gefühl zu geben und vollkommen darin aufzugehen, wird nicht nur dem Spieler Freude bereiten, sondern auch den Zuschauern.

Subtexte

Unabhängig ob im inszenierten oder improvisierten Theater, Figuren müssen über einen Subtext²⁵⁷ verfügen. Darunter versteht man, was ein Darsteller denkt und ausdrückt, aber nicht direkt sagt. Dadurch wird die Improvisation für den Zuschauer sehr intensiv, mit einigen ganz anderen Qualitäten, als sie der Theatersport sonst bietet. Es können viele spannende Geschichten erzählt werden, wenn den Rezipienten durch ein Subtext ein „doppelter Boden“ konstruiert wird.

6.3.4 Verbote des Theatersports

Die Erfahrung zeigt, dass eine Reihe von Dingen nicht getan werden sollten, wenn improvisiert wird. Das Wort „Verbot“ klingt dabei zugegebenermaßen etwas radikal für eine so liberale Theaterform, wie es der Theatersport zu sein scheint. Im Grunde handelt es sich nicht um direkte Verbote, sondern um Dinge, die vermieden werden sollten, will man zu einem freien Spiel gelangen. In der folgenden Tabelle werden einige Beispiele genannt, die im Workshop „Spiel mit mir“ trotzdem als Verbote deklariert werden, um so ein besseres Gespür für sie zu entwickeln. Die Wertigkeitsstufen 1, 2 oder 3 beschreiben hierarchisch die Stärke des „Vergehens“²⁵⁸. Je größer die Zahl, umso wichtiger, dieses Element auf der Bühne zu vermeiden und umso mehr Aufmerksamkeit muss diesem Element im Training gewidmet werden:

257 vgl. Kapitel 6.3.2

258 eigene Wertung

Im Theatersport sollte vermieden werden...	Wertigkeit
...	
... dass die Szenen zu lang werden. Sie müssen rechtzeitig beendet werden.	3
... eine Szene, kurz bevor sie zu Ende ist, mit etwas Neuem zu betreten	2
... absichtlich unterhaltsam zu sein	1
... Personen mit Behinderungen zu spielen. Das macht die Improvisation geschmacklos	1
„unsichtbare“ Personen darzustellen. Anstatt einen Diener zu imitieren, sollte ein Mitspieler den Diener spielen	2
... die Handlung außerhalb der Bühne zu verlegen.	3
... nur herumzustehen. Auf der Bühne muss agiert werden.	3

Tabelle 23: Beispiele für Verbote im Theatersport

Die in der Tabelle aufgezeigten Wertigkeiten entsprechen einem persönlichen Empfinden. Sie können von Gruppe zu Gruppe anders interpretiert werden. Die Wertigkeiten hängen auch immer von den individuellen Teilnehmern des Workshops ab. Stellt sich beispielsweise heraus, dass die Gruppe es beherrscht, den richtigen Zeitpunkt für ein Ende der Szene herzustellen, allerdings Schwierigkeiten darin hat, auf der Bühne zu agieren, so muss sich diesem Punkt stärker zugewendet werden als dem Schluss der Szene.

6.4 Praxis Workshop

An dieser Stelle wird die Theorie verlassen und praktisch angewendet. Dafür eignen sich wie bereits erwähnt, die in Kapitel 6.3 aufgeführten Theatersportdisziplinen. Da der Theatersport über einen riesigen Fundus an Übungen und Disziplinen verfügt, konnten nur einige Beispiele erwähnt werden. Die ausgewählten Übungen und Spiele sind nach ihrer Verträglichkeit im Rahmen eines Workshops ausgewählt worden und beruhen auf persönlichen Erfahrungswerten. Eine genaue Regelbeschreibung der ausgewählten Spiele würde allerdings jeglichen Rahmen dieser Arbeit sprengen. Bei Inter-

esse, sind die Regeln der Übungen und Spiele im Portal für Improvisationstheater²⁵⁹ zu finden, sowie im Buch *Theatersport und Improtheater*²⁶⁰ von Marianne Miami Andersen.

6.5 Fazit Workshop

Dem praxisorientierte Workshop „Spiel mit mir“ liegt eine bestimmte Struktur zugrunde. Zu Beginn der Improvisationsarbeit sollen die Teilnehmer den Alltag vergessen, im „Hier und Jetzt“ ankommen und ein erstes Gespür für die Gruppe und für den Theatersport aufbauen. Hierzu werden ihnen die Kategorisierungen näher gebracht. Diese dienen einem ersten Annähern an die Improvisation und werden in Phase I kennengelernt. Phase II behandelt die Grundregeln des Theatersports, dabei wird auf Erkenntnissen der ersten Phase weiter aufgebaut und es werden Techniken entwickelt und Übungsspiele absolviert. Der Schritt, mit den Improvisationen auf der Bühne vor Publikum bestehen zu können, wird in Phase III unternommen. Hierfür wird das Erlernte in Theatersportdisziplinen intrigiert. Zudem lernen die Teilnehmer in dieser Phase die dramaturgischen Grundbegriffe kennen und es wird im besonderen Maße auf die Verbote des Theatersports geachtet, um so ein freies Spiel zu ermöglichen. Der Workshop dient dazu, die spielerische Leistung eines Teilnehmers zu wecken, zu fördern und zu stärken, um Fähigkeiten zu schaffen, ein Publikum mit Improvisationstheater unterhalten zu können.

7 Zusammenfassende Erkenntnis

Diese Untersuchung des Forschungsgegenstandes „Improvisationstheaters“ konzentrierte sich anfänglich auf das Wesen der Improvisation und stellte fest, dass die Grundvoraussetzungen für Improvisation theoretisch in jedem Menschen vorhanden sind. Allerdings sind sie von Abwehrmechanismen und Blockaden begleitet, die erst beseitigt werden müssen, um ein freies Spiel zu ermöglichen. Der verneinende Intellekt muss der Phantasie weichen, damit ohne Widerstände Improvisationen entwickelt werden können. Im weiteren Verlauf der Arbeit wurden verschiedene Begriffserklärungen des Improvisationstheaters aufgezeigt und darauf aufbauend das Konstrukt eines „Baukasten der Improvisation“ erstellt.

259 <http://improwiki.com/de> (02.02.15)

260 Andersen 1996: 68 - 91.

Eine Untersuchung der Geschichte dieser Theaterform zeigte auf, dass bereits zu Urzeiten begonnen wurde, auf das Element der Improvisation zurückzugreifen. Zudem wurde das Argument bekräftigt, dass Improvisation entwicklungsgeschichtlich am Anfang jeglicher mimetischen Äußerungen des Menschen und der Schauspielkunst steht.

Daraufhin wurde sich mit den Theorieansätzen des Improvisationstheaters beschäftigt. Gunter Lösel vergleicht die Theorieansätze der Klassiker um Moreno, Spolin und Johnstone, sucht Gemeinsamkeiten und entwickelt daraus, unter Verwendung des Konzepts der Performativität, eine Theorie der Aufführung des Improvisationstheaters. Aus diesen Erkenntnissen wurde festgestellt, dass sich in der Theorie und Praxis des Improtheaters allgemeine Regeln etabliert haben.

Aufbauend auf bis dahin gewonnen Erkenntnissen, wurde näher auf die Gattung des Theatersports eingegangen, die in dieser Arbeit den Übergang zwischen Theorie und Praxis bildete. Dazu wurden Regeln, Formen, sowie Elemente dieser Theaterform analysiert. Theatersport ist der einfachste Einstieg in die Welt der Improvisation. Die Regeln und Spieltechniken sind einfach zu erlernen und schnell auf die Bühne übertragbar. Dies wurde vom in dieser Arbeit präsentierten Workshop bekräftigt. Der Workshop nahm sich zum Ziel, Teilnehmer an das kindliche Spielen zu erinnern, die Angst vor Fehlern zu besiegen und den Mut zum Scheitern aufzubauen. Dies entspricht auch dem Grundprinzip des Improvisationstheaters.

Der Blick in die Zukunft beginnt mit der Erkenntnis, dass Improvisationstheater ein weites Feld ist, welches immer noch am Anfang steht. Es hat kulturpolitisch kein gutes Image, unter anderem deswegen, weil es keine Grenzen zwischen Amateuren und Profis gibt. Damit sich Improvisationstheater als Kunstform behaupten kann, muss es sich ständig verändern und weiterentwickeln, um einerseits von der Kritik ernst genommen zu werden und andererseits für Spieler und Zuschauer eine lebendige Herausforderung zu bleiben.

Literaturverzeichnis

1. **Andersen**, Marianne Miami: *Theatersport und Improtheater*, Planegg 1996
2. **Brook**, Peter: *Der leere Raum*, Berlin 1983
3. **Dörger**, Dagmar & **Nickel**, Hans-Wolfgang: *Improvisationstheater – Das Publikum als Autor*, Uckerland 2008
4. **Johnstone**, Keith: *Improvisation und Theater*, 9. Auflage, Berlin 2008
5. **Johnstone**, Keith: *Theaterspiele*, 9. Auflage, Berlin 2014
6. **Lösel**, Gunter: *Blinde Angebote – 5 Interviews zum Improvisationstheater*, Planegg 2006
7. **Lösel**, Gunter: *Das Spiel mit dem Chaos: zur Performativität des Improvisationstheaters*, Dissertation Universität Hildesheim, Bielefeld 2013 (Transcript Theater, Bd. 56)
8. **Masemann**, Sandra & **Messer** Barbara: *Improvisation und Storytelling in Training und Unterricht*, Weinheim 2009
9. **Meyer**, Karl: *Improvisation als flüchtige Kunst*, Uckerland 2008
10. **Moreno-Levy**, Jakob: *Das Stegreiftheater*, 2. Auflage, New York 1970
11. **Spolin**, Viola: *Improvisationstechniken für Pädagogik, Therapie und Theater*, 7. Auflage, Paderborn 2005
12. **Wasserfall**, Kurt: *Bühne frei für alle – Methoden für Improvisation und Theater in Schulen und Freizeit*, Mülheim an der Ruhr 2013
13. **Vlcek**, Radim: *Workshop Improvisationstheater*, 8. Auflage, Donauwörth 2013

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Hamburg, den 03.02.2015

Claudiu Mark Draghici